

SAINT PETERSBURG STATE UNIVERSITY

NANJING UNIVERSITY

ISSUES OF FAR EASTERN LITERATURES

*Selected papers of
the 9th International scientific conference
January 28–30, 2021*

*Посвящается
380-летию со дня рождения Пу Сунлина
(1640–1715)*

**Issues of Far Eastern
Literatures**



*Dedicated to
the 380th anniversary of Pu Songling
(1640–1715)*

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
НАНКИНСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

ПРОБЛЕМЫ ЛИТЕРАТУР ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА

*Избранные материалы
IX международной научной конференции
28–30 января 2021 г.*



ИЗДАТЕЛЬСТВО САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

УДК 821.5
ББК 83.3(5)
П78

Ответственный редактор
канд. филол. наук А. А. Родионов (С.-Петербург. гос. ун-т)

Редакционная коллегия:
д-р Дун Сяо (Нанкинский ун-т),
д-р Мяо Хуаймин (Нанкинский ун-т),
канд. филол. наук А. А. Родионов (С.-Петербург. гос. ун-т),
канд. ист. наук Н. А. Сомкина (С.-Петербург. гос. ун-т),
д-р филол. наук А. Г. Сторожук (С.-Петербург. гос. ун-т),
д-р Сюй Синъю (Нанкинский ун-т)

Рецензенты:
канд. филол. наук Н. К. Хузиятова (ДВФУ),
д-р филол. наук М. С. Пелевин (С.-Петербург. гос. ун-т),
д-р Янь Годун (Нанькайский ун-т)

Переводчики:
М. А. Андреева, Ю. Ю. Булавкина, А. Е. Донская, Т. И. Корнильева, Т. И. Миронова,
Е. И. Митькина, Д. А. Потапенко, А. А. Родионов, А. Ю. Сидоренко, Н. А. Сомкина, М. В. Черевко

*Рекомендовано к публикации Научной комиссией
в области востоковедения и африканистики
Санкт-Петербургского государственного университета*

Проблемы литератур Дальнего Востока: избранные материалы IX между-
народной научной конференции / отв. ред. А. А. Родионов. — СПб.: Изд-во
П78 С.-Петербург. ун-та, 2021. — 644 с.
ISBN 978-5-288-06203-2

В сборник включено 47 статей, подготовленных на основе избранных докладов IX международной научной конференции «Проблемы литератур Дальнего Востока», проведенной в онлайн-формате в Санкт-Петербурге 28–30 января 2021 г. Конференция была посвящена 380-летию со дня рождения выдающегося китайского писателя Пу Сунлина и организована Санкт-Петербургским государственным университетом и Нанкинским университетом при поддержке Штаб-квартиры Институты Конфуция. Статьи охватывают широкий спектр теоретических проблем, связанных с изучением классических и современных литератур Китая, Японии, Кореи, Вьетнама, Монголии, а также литературных связей России со странами Дальнего Востока.

УДК 821.5
ББК 83.3(5)

Издано при поддержке Штаб-квартиры Института Конфуция

ISBN 978-5-288-06203-2

© Санкт-Петербургский
государственный университет, 2021

СОДЕРЖАНИЕ

1. ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО ПУ СУНЛИНА

<i>Игнатенко А. В.</i> Интермедальность в прозе Пу Сунлина на примере новеллы «Расписная стена»	11
<i>Ли Ицзинь.</i> Диалог сквозь время и пространство — о секрете успеха В. М. Алексеева в исследовании «Ляо Чжая».....	17
<i>Лукас Од.</i> Недостижимые идеалы: между сатирой и утопией в иных мирах «Ляо Чжая»	30
<i>Мяо Хуаймин.</i> Исследования Пу Сунлина и его «Рассказов Ляо Чжая о необычайном» («Ляо Чжай чжи и») за первые два десятилетия XXI в.: опираясь на изданные за этот период монографии	39
<i>Старостина А. Б.</i> Источники миниатюры Пу Сунлина о торговцах живым товаром	56
<i>Сторожук А. Г.</i> Литературное наследие Пу Сунлина и его переводы на русский язык	69
<i>Сюй Сингу.</i> Сообщества лисиц: сравнение историй об оборотнях-лисах в «Рассказах Ляо Чжая о необычайном» и «Заметках из хижины “Великое в малом”».....	90
<i>Хэ Цичжу.</i> Пробуждение ощущений и их метаморфозы в стихотворениях Пу Сунлина, описывающих недуги	113
<i>Цзэн Сыи.</i> Новаторство и разнообразие художественных приемов в новеллах о снах из «Рассказов Ляо Чжая о необычайном»	127
<i>Шиле Александр.</i> Странное и нормальное: сравнение сюрреалистических миров Пу Сунлина и Мо Яня	140

2. НОВЫЕ ВОПРОСЫ ИЗУЧЕНИЯ КЛАССИЧЕСКОЙ КИТАЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В УСЛОВИЯХ ГЛОБАЛИЗАЦИИ И ИНФОРМАТИЗАЦИИ

<i>Березкин Р. В.</i> О распространении буддийских историй в народной среде: «Баоцзюань о Гуаньинь с корзинкой рыбы» в исполнительской традиции района Чаншу, провинции Цзянсу КНР	155
<i>Виноградова Т. И.</i> «Полубутылка уксуса», или литературные воззрения рисовальщика Чжана	168
<i>Завидовская Е. А., Маяцкий Д. И.</i> Сравнительное изучение иллюстраций к китайскому роману «Возведение в ранг духов» (на материале его старопечатных изданий и картин <i>няньхуа</i>)	179
<i>Ишутина Ю. А.</i> Роль текстов конфуцианской культуры в формировании нравственного идеала в Китае в эпоху глобализации	205
<i>Кейдун И. Б.</i> Актуальные проблемы изучения конфуцианской классики (опыт философско-религиоведческого анализа канонического текста «Ли цзи»)	214
<i>Климович В. В.</i> Репрезентация категории 混 (<i>hùn</i> , «изначальный хаос») в китайской средневековой философской и художественной литературе	226
<i>Кравцова М. Е.</i> «Пропавшая драгоценность»: о песенно-фольклорных истоках чуских строф (<i>чуцы</i>).....	235

<i>Строганова Н. А.</i> «Письмо У Цзичжуну» Цао Чжи — панегирик или памфлет?	244
<i>Черевко М. В.</i> «Хуан цин чжи гун ту» как ценный источник географических и этнографических сведений о коренных народах острова Тайвань.....	255

3. ПУТИ РАЗВИТИЯ КИТАЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В XX И XXI вв.

<i>Ван Биньбинь.</i> Современные китайские писатели и «Ляо Чжай чжи и» — на примере Сунь Ли, Ван Цэнци и Гао Сяошэна	269
<i>Вань Фан.</i> Интернет-роман материкового Китая: новое направление в китайской литературе XXI в.	312
<i>Лю Юйцин.</i> Призрак будущего: множественная темпоральность Гонконга в фильме «Румяна»	322
<i>Митькина Е. И.</i> Творчество Цю Сяолуна: американский детектив с китайскими корнями.....	337
<i>Урывская Т. А.</i> Буквенные слова в литературе Китая начала XX в. (на примере творчества Лу Синя)	348
<i>Цзэн Хайцинь.</i> Влияние христианства на творчество гуандунского поэта Хуан Лихая.....	359

4. ДАЛЬНЕВОСТОЧНЫЕ ЛИТЕРАТУРЫ В РОССИИ И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В СТРАНАХ ДАЛЬНОГО ВОСТОКА: ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДА, ВОСПРИЯТИЯ И ВЗАИМОВЛИЯНИЯ

<i>Дун Сяо.</i> Отношение к русской и советской литературе в Китае в годы «культурной революции».....	371
<i>Кобзев А. И.</i> Первые в России сведения об «И цзине».....	382
<i>Левицкая Т. В.</i> Забытая война: произведения Н. А. Лухмановой о Маньчжурии.....	390
<i>Линь Гуаньцюн.</i> Мифопоэтика оборотня-лисицы в рассказах Б. М. Юльского и Пу Сунлина.....	398
<i>Мартынов Д. Е.</i> Лю Жэньхан и Герберт Уэллс	407
<i>Родионова О. П.</i> Вехи перевода китайской литературы для детей на русский язык.....	416
<i>Самойлов Н. А., Маяцкий Д. И.</i> Петр Великий в китайской публицистике XIX — начала XX вв.....	454
<i>Чжан Мэньюнь.</i> Взаимосвязь Ван Мэна с русской и советской литературой — исследование влияния, восприятия и изменений на протяжении тридцати лет современной эпохи	466
<i>Ян Чжия.</i> Различные интерпретации идей Горького в китайской литературе 1930-х гг.	492

5. ЛИТЕРАТУРЫ СТРАН ДАЛЬНОГО ВОСТОКА И ЮВА: ПРОШЛОЕ И НАСТОЯЩЕЕ

<i>Борькина А. Ю.</i> Хронотоп дороги в произведениях Дзиппэнся Икку («То:кайдо:тю: хидзакуригэ») и Окамото Каноко («То:кайдо: годзю:санцуги»).....	505
<i>Ван И. Д.</i> Народные рассказы и песни о бурятских ростовщиках на старомонгольской письменности на примере рукописи Даши Бубеева	515

Гурьева А. А. «Вводная часть» курса по корейской литературе как способ мотивирования студентов.....	522
Дьяконова Е. М. «Путь поэзии» (<i>ута-но мити</i>) в трактатах мастеров «нанизанных строф».....	537
Забелина Д. А. Возрождение филиппинского народного театра — комедья.....	546
Лю Лимэй. Исследование источников китайских сюжетов в японских «Рассказах из Тоно».....	560
Малашевская М. Н. Сиба Рётаро и концепция истории кочевой цивилизации в Монголии.....	574
Селимов М. Г. Образ идеальной женщины в произведении Танидзаки Дзюнъитиро «Голубой цветок».....	585
Соколов А. А. Вьетнамский писатель Бао Нинь: разговор о времени, войне и литературе.....	595
Тен Ю. П. Своеобразие композиции и художественной речи прозы Ян Вон Сика.....	605
Хованчук О. А., Бреславец Т. И. Мужской персонаж в произведениях Окамото Каноко.....	613
Цой И. В. Рассказ Ким Сынока «Поездка в Мучжин. Путевые записи» и экранизация Ким Суёна «Туман».....	622
Чеснокова Н. А. «Записи Чон Кама» («Чон Кам нок», 鄭鑑錄) и их влияние на корейскую историю в позднем Чосоне.....	636

CONTENTS

1. PU SONGLING AND HIS CONTRIBUTION TO CHINESE LITERATURE

<i>Ignatenko Alexander</i> . Intermediality in Pu Songling's Prose on the Example of the Short Story <i>Painted Wall</i>	11
<i>Li Yijin</i> . Spiritual Communication across Time and Space — On the Success of <i>Liaozhai</i> Study by V. M. Alexeyev	17
<i>Lucas Aude</i> . Unreachable Ideals: Between Satire and Utopia in Other Worlds of <i>Liaozhai Zhiyi</i>	30
<i>Miao Huaiming</i> . A Study of Pu Songling and his <i>Liaozhai zhiyi</i> in China in the First 20 Years of the 21 st Century — Centering on the Works Published in this Period	39
<i>Starostina Aglaia</i> . Sources of Pu Songling's Miniature Tale <i>Making Animals</i>	56
<i>Storozhuk Alexander</i> . Pu Songling's Literary Heritage and Its Translations into Russian.....	69
<i>Xu Xingwu</i> . The Community of Foxes.....	90
<i>Ho Chi-chu</i> . The Awakening and Transformation of Sensation in Pu Songling's Illness Poetry.....	113
<i>Zeng Siyi</i> . Novelty and Variety — On the Dream Novels of <i>Strange Stories from a Chinese Studio</i>	127
<i>Schiele Alexandre</i> . The Normal and the Exceptional: A Comparison of Pu Songling's and Mo Yan's Surreal Worlds.....	140

2. NEW TASKS IN THE STUDY OF CLASSICAL CHINESE LITERATURE IN THE AGE OF GLOBALIZATION AND INFORMATIZATION

<i>Berezkin Rostislav</i> . On the Spread of Buddhist Stories in Folk Milieu: the <i>Precious Scroll of Guanyin with a Fish Basket</i> in Recitation Practice of the Changshu Area of Jiangsu, China.....	155
<i>Vinogradova Tatiana</i> . A Half Bottle of Vinegar or Zhang the Draughtsman's Literary Opinions.....	168
<i>Zavidovskaia Ekaterina, Maiatskii Dmitrii</i> . Comparative Study of the Illustrations of the Novel <i>Investiture of the Gods</i> Based on Woodblock Editions and Popular Prints <i>Nianhua</i>	179
<i>Ishutina Yuliya</i> . The Role of Confucian Culture Texts in Shaping the Moral Ideal in China in the Era of Globalization	205
<i>Keidun Irina</i> . Current Problems in the Study of Confucian Classics (Based on the Text of <i>Li Ji</i>).....	214
<i>Klimovich Victoria</i> . Category of 混 (hùn, "Primordial Chaos") in Four Great Classical Novels	226
<i>Kravtsova Marina</i> . "A Lost Treasure": on Folk Origins of the Verses of Chu (<i>Chuci</i>).....	235
<i>Stroganova Nina</i> . <i>Letter to Wu Jizhong</i> by Cao Zhi — a Panegyric or a Pamphlet?.....	244
<i>Cherevko Marina</i> . Ethnographic Album of Qing Dynasty <i>Huang Qing zhi gong tu</i> (<i>Images of Tributaries of the Ruling Qing Dynasty</i>) as a Valuable Source of Information on Taiwanese Indigenous Peoples	255

3. THE TRENDS IN CHINESE LITERATURE OF 20TH AND 21ST CENTURIES

<i>Wang Binbin</i> . Contemporary Chinese Writers and <i>Liao Zhai zhi yi</i> — using the Example of Sun Li, Wang Zengqi and Gao Xiaosheng.....	269
<i>Wan Fang</i> . The Internet Novel in Mainland China: A New Trend in Chinese Literature in the 21 st Century	312
<i>Liu Yuqing</i> . Ghost from the Future: Hong Kong Temporalities in the Film <i>Rouge</i>	322
<i>Mitkina Evgenia</i> . Qiu Xiaolong's Novels: American Detective Stories with Chinese Roots.....	337
<i>Uryvskaya Tatiana</i> . Lettered Words in Chinese Literature of the Beginning of the 20 th Century (Based on Lu Xun's Works)	348
<i>Zeng Haijin</i> . Influence of Christianity on the Creativity of the Guangdong Poet Huang Lihai.....	359

4. FAR EASTERN LITERATURES IN RUSSIA AND
RUSSIAN LITERATURE IN THE FAR EASTERN COUNTRIES:
TRANSLATION, PERCEPTION AND INTERFERENCE

<i>Dong Xiao</i> . Understanding of Russian and Soviet Literature during the “Cultural Revolution” in China.....	371
<i>Kobzev Artem</i> . The First Information about the <i>Yi-jing</i> in Russia	382
<i>Levitskaia Tatiana</i> . The Forgotten War: Works by N. A. Lukhmanova about Manchuria	390
<i>Lin Guanqiong</i> . Mythopoeitics of the Fox Spirit in the Short Stories of B. M. Yulsky and Pu Songling.....	398
<i>Martynov Dmitry</i> . Liu Renhang and Herbert G. Wells.....	407
<i>Rodionova Oxana</i> . Milestones in Translating Chinese Literature for Children into Russian Language.....	416
<i>Samoylov Nikolay, Maiatskii Dmitrii</i> . Peter the Great in Chinese Journals of the 19 th and early 20 th Centuries	454
<i>Zhang Mengyun</i> . The Relationship between Wang Meng and the Russian Literature — A Study of Wang Meng's Acceptance and Variation of Russian and Soviet Literature In the 30 Years of Chinese Contemporary Literature.....	466
<i>Yang Zhiya</i> . The Different Interpretations of Gorky's Thoughts in Chinese Literature of the 1930s.....	492

5. LITERATURES OF THE FAR EAST AND SOUTHWEST ASIA:
PAST AND PRESENT

<i>Borkina Anastasia</i> . The Chronotope of Road in the Works of Jippensha Ikku (<i>Tōkaidōchū hizakurige</i>) and Okamoto Kanoko (<i>Tōkaidō gojūsantsugi</i>)	505
<i>Van Irina</i> . Folk Stories and Songs about the Buryat Usurers in the Old Mongolian Script on the Example of the Manuscript of Dashi Bubeev	515
<i>Guryeva Anastasia</i> . “Introductory Part” of Korean Literature Related Courses as a Motivational Tool.....	522
<i>Dyakonova Elena</i> . The “Way of Poetry” (<i>uta-no michi</i>) in the Treatises of Masters of “Linked Verse”	537
<i>Zabelina Daria</i> . The Revival of the Philippine National Theater — Komedya.....	546
<i>Liu Limei</i> . The Research on the Sources of Chinese Materials in Japanese <i>The Legends of Tōno</i>	560

<i>Malashevskaya Maria</i> . Shiba Ryotaro and his Concept of Nomadic Civilization in Mongolia	574
<i>Selimov Mazay</i> . The Image of the Ideal Woman in Tanizaki Jun'ichirō's Novel <i>Blue Flower</i>	585
<i>Sokolov Anatoly</i> . Vietnamese Writer Bao Ninh: Talking about Time, War and Literature.....	595
<i>Ten Yuliya</i> . The Peculiarity of the Composition and Artistic Speech of Prose of Yang Won Sik.....	605
<i>Khovanchuk Olga, Breslavets Tatiana</i> . The Man Image in Okamoto Kanoko's Fiction.....	613
<i>Tsoy Inna</i> . Kim Seung-ok's Story <i>A Journey to Mujin</i> and Kim Soo-yong's Film Adaptation <i>Mist</i>	622
<i>Chesnokova Nataliya</i> . The <i>Jeong Gam nok</i> Prophecy Book and its Influence on the Korean History in the Late Joseon Period.....	636

ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО ПУ СУНЛИНА

Игнатенко А. В.

(Российский университет дружбы народов, Россия)

ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТЬ В ПРОЗЕ ПУ СУНЛИНА НА ПРИМЕРЕ НОВЕЛЛЫ «РАСПИСНАЯ СТЕНА»

Аннотация: В статье представлен новый подход к анализу новеллы «Расписная стена» Пу Сунлина (蒲松齡, 1640–1715), который опирается на метод интермедиального анализа. Несмотря на то что рассмотренная в статье новелла занимает далеко не последнее место в творчестве классика, она не рассматривалась прежде в аспекте интермедиальности. В связи с этим основная цель статьи — проанализировать наличие невербального живописного «языка» в новелле, составить представление об интермедиально-экфрастической репрезентации как специфической художественной технике, которой пользовался Пу Сунлин. На материале новеллы рассматривается частный случай использования писателем экфрастического описания декоративной стены, которое опирается на принцип выделения мотива мистического «оживления». В ходе исследования удалось выяснить, что манера экфрасиса, представленная в новелле, строится именно в аспекте интермедиальности, т. е. представленности невербального художественного «языка» в словесном дискурсе.

Ключевые слова: китайская литература, Пу Сунлин, живопись, интермедиальность, экфрасис.

Ignatenko Alexander

(Peoples' Friendship University of Russia, Russia)

INTERMEDIALITY IN PU SONGLING'S PROSE ON THE EXAMPLE OF THE SHORT STORY *PAINTED WALL*

Abstract: The article presents a new approach to the analysis of the novel *Painted Wall* by Pu Songling (蒲松齡, 1640–1715) based on the method of intermedial analysis. The novel considered in the article, which is far from the last place in the work of the classic, has not been considered before in the aspect of intermedia. In this regard, the main purpose of the article is to analyze the presence of a non-verbal pictorial “language” in a story, to form an idea of an intermedial-ekphrastic representation as a specific artistic technique used by Pu Songling. On the basis of the material of the story, a particular case of the writer using an ekphrastic description of a painted wall, which is based on the principle of highlighting the motive of mystical “revival”, is considered. In the course

of the study, it was possible to find out that the manner of the ecphrastic description of the painting presented in the novel is built precisely in the aspect of intermedia, that is, from the point of view of the representation of the non-verbal artistic "language" in verbal discourse.

Keywords: Chinese literature, Pu Songling, painting, intermediality, ecphrasis.

В области взаимодействия живописи и литературы новеллистическая проза Пу Сунлина (蒲松齡, 1640–1715) практически не изучена и если попадает в поле зрения исследователей, то, как правило, на локальном материале. В современной филологической науке исследования, посвященные вопросам присутствия живописи и других видов искусства в тексте литературного произведения в интермедиальном аспекте (т.е. с точки зрения представленности невербального художественного «языка» в словесном дискурсе), относятся к числу наиболее дискуссионных. Это связано с тем, что во многом еще не решена проблема выработки адекватной методологии анализа подобных синтетических феноменов и явлений. В то же время визуализация современной культуры остро обуславливает потребность выработки такой методологии.

Научная новизна данной работы заключается в обращении к принципам интермедиальной поэтики в исследовании художественного универсума прозы Пу Сунлина на примере новеллы «Расписная стена» (画壁). В настоящем исследовании предпринята попытка выявить типологические особенности художественной структуры прозы Пу Сунлина, связанные с синтезом и взаимодействием различных приемов, выразительных средств и методов живописи в пределах вербального произведения. Отметим, что в ходе исследования удалось доказать, что при наличии в тексте интермедиальных проявлений мы можем говорить об интермедиальной поэтике, поскольку применительно к интермедиальности удастся проследить собственно художественные приемы, средства выразительности, стиль и тому подобные элементы поэтики, поэтому считаем словосочетание «интермедиальная поэтика» вполне оправданным и обоснованным.

Рассмотренная в данной статье новелла «Расписная стена» практически не рассматривалась в аспекте интермедиальности, в связи с этим основная цель исследования — проанализировать наличие невербального живописного «языка» в произведении, составить представление об интермедиально-экфрастической репрезентации как специфической художественной технике, которой продуктивно пользовался Пу Сунлин на протяжении всего творческого пути.

В числе определяющих тенденций развития художественной культуры Китая во время династии Мин начала XVII в. были синтез и взаимодействие в пределах одного художественного произведения приемов, выразительных средств и методов различных видов искусства. Эта тенденция по инерции сохранилась в цинский период во второй половине XVII в., несмотря на потрясения, обрушившиеся на страну (волнения крестьян и горожан, крушение минской династии и установление иноземной цинской и пр.), которые приводили к изменениям в сознании людей. Эти исторические и социальные катаклизмы, по мнению

Д. Н. и А. Д. Воскресенских, были причиной «прозябания в безвестности замечательного писателя Пу Сунлина», который был непонят современниками [1, с. 8].

Отметим также, что в это время в стране уже довольно развито книгопечатание, что приводит к расцвету письменного слова. Это способствует окончательному утверждению таких самостоятельных жанров, как роман, повесть, новелла, народные песни и др. Кроме того, стимулированию развития художественного синтеза в рамках одного литературного произведения способствует работа талантливых художников и каллиграфов по всей стране (Чэнь Хуншоу, Сян Наньчжоу, Дин Юаньпэн и др.), которые принимают участие в издании книг и наполняют их визуально-изобразительным художественным содержанием.

В свою очередь, писательская техника, с помощью которой литературный текст становится явлением интермедийным, синтезируя в себе знаковые системы различных видов искусства, как правило, опирается на прием *экфрасиса*. В свете теории интермедийности, всплеск научного интереса к которой наблюдается в последние десятилетия в литературоведении и других гуманитарных дисциплинах [2–5], экфрасис позволяет визуализировать описываемые объекты и глубже понять специфику авторского видения.

Обобщая теоретические работы последних лет, посвященные экфрастическим описаниям (как явлению интермедийному), можно заключить, что экфрасис сегодня рассматривается в двух аспектах: как жанр, на уровне конкретного предмета (вербализация произведения искусства), и как прием, на уровне повествования (средство организации текста) [6; 7]. Не ограничиваясь повествовательной функцией, экфрасис становится сегодня принципом текстообразования и сюжетостроения. Введение с его помощью одного искусства в другое воспринимается не только как переложение сообщения с одного кода на другой, но и как перенос правил обращения с материалом и приемов построения текста.

Функцией экфрасиса при этом в первом случае является создание альтернативной реальности с помощью наглядного описания конкретного предмета, а во втором — создание иллюзии действительности.

Наряду с этим также высказывается идея о том, что экфрасис «демонстрирует расширение коммуникативного потенциала и содержательных возможностей жанра» [8, с. 94]. Такое понимание экфрастического явления дает право интерпретировать его как дискурс (организацию визуального нарратива).

Экфрастические описания в прозе Пу Сунлина вводятся в повествование нейтральным нарратором или героем-рассказчиком, что позволяет не только составить визуальное представление об описываемом предмете, но и дать оценку описываемому субъекту.

В новелле Пу Сунлина «Расписная стена» в буддийском храме, в котором оказываются герои Мэн Лунтань и кандидат Чжу, присутствует и активно функционирует визуальный артефакт — «тонкая прекрасная роспись» (壁画精致美妙) на стенах, прилежащих к глиняной статуе святителя Баочжи (宝志). В описании этой росписи повествователь отмечает, что «люди на ней были как живые» (人物栩栩如生) [9, с. 133].

Художественная традиция тонкой реалистической росписи восходит к ханьской эпохе (206 г. до н. э. — 220 г. н. э.), первому «золотому веку» в истории Китая. Активное развитие культуры и изобразительного искусства в этот период связано с экономическим развитием региона, когда наблюдается относительная социальная стабильность всех слоев общества. В то же время не в последнюю очередь это связано с представлениями китайцев о захоронениях. Китайцы доханьского периода, также как и ханьского, по инерции придерживались концепции «смерть подобна жизни» (死亡如生), поэтому в период раннего феодализма, прощаясь с усопшим князем, они устраивали пышные погребения всей его свиты, утвари, которой пользовался правитель при жизни и пр. Но с приходом относительного экономического благополучия появляется новый тренд: вместо живых людей начинают хоронить художественную имитацию в виде расписных статуэток жен, наложниц, слуг, лошадей и т. д., что дает толчок развитию изобразительного искусства и в частности высокохудожественной росписи, при создании которой задача художников заключалась в том, чтобы достигнуть максимального сходства с оригиналом, добиться наиболее сильного эффекта своих произведений.

Экфразическая репрезентация восточной стены в новелле передает изображение красавицы «с челкой, которая держала в руках цветы и нежно улыбалась. Ее вишневые губы, казалось, вот-вот зашевелиятся, а волны ее очей готовы были ринуться потоками» (其中有一位垂发的少女, 手里拿着鲜花面带微笑, 樱桃小嘴仿佛要开口说话, 眼神仿佛也像水波流动着) [9, с. 133].

Описание внешности здесь выстраивается по всем канонам древнекитайской и средневековой женской красоты, которые подразумевали лицо овальной формы (瓜子脸), губы в форме вишни (樱桃小嘴), большие круглые глаза в виде абрикосовой косточки (杏核眼) или раскосые глаза «красного феникса» (丹凤眼), брови в форме листочков плакучей ивы (柳叶眉) и т. д. Челка и распущенные волосы символизируют невинность девушки; то, что она еще не состоит в браке. Данные прочные художественные штампы и клише восходят к любовным новеллам танской эпохи и сохраняются в последующее время, но особенного расцвета достигают в XVI–XVII вв., когда выходит большое количество любовной прозы.

Микрокосм «картины в тексте» в новелле, на которой изображена красавица на стене, опираясь на архетипический образ, не ограничивается плоской перцепцией росписи и выходит за рамки привычного восприятия художественного произведения. Живопись здесь инверсионно соотносится с семиогенезисом как процессом «перерождения» знаков, который восходит к средневековым живописным установкам.

Герой Чжу, засмотревшись на роспись, «сливается» с изображением и оказывается на сказочном полотне в «не человеческом мире» (不再是人间气象). Мотив волшебного переноса в альтернативную реальность реализуется с помощью стратегии прямого сочетания реалистического и сказочно-фантазийного повествования («застыл в упорной думе», «закружилась голова», «душа заколебалась», «рассудок был словно кем-то отнят», «тело стало легким-легким, вспорхнуло и полетело, как на туче-тумане»). На волшебном-мистическом описании

росписи здесь указывает ощущение «фантастического сна», которое возникает у героя-рассказчика в храме.

Манера экфрастического описания («вербальной живописи») росписи на стене здесь опирается на поэтику недосказанности (условный краткий вербальный абрис росписи); на перемещение акцента с предмета (непосредственной росписи) на способ его трактовки (фантастическое описание) и т. д. Живописный подход к поэтике изображения в литературном тексте предполагает выявление связей визуального предмета с окружающим миром. Одновременно с этим персонаж-рефлектор и нарратор отстраняются от реально-объективного мира, переходя в область мистического и сказочного. Так, картина становится «окном», переходом в ирреальный, «горный» мир, в котором оказывается кандидат Чжу, а обитатели «верхнего» мира называют его «человеком из нижнего мира».

Примечательно, что, вводя в повествование экфрастические описания, Пу Сунлин выступает тонким синестетом и сопровождает их различными ароматами («запах мускусных духов» и т. д.) и звуками («бряцали цепи», «грозный и решительный стук кожаных сапог», «жужжат цикады» и т. д.), что настраивает читателя на синестетическое восприятие художественного мира.

Таким образом, можно сделать вывод, что расшифровка и декодирование интермедийных проявлений в произведении помогает более детально всмотреться в смысловой и системно-поэтический уровни всего текста, а попытка изучения изобразительных аспектов и визуальных доминант позволяет расширить пространство художественного мира и создать чувственное ощущение его объемности, что стимулирует порождение качественно новых образов и смыслов. Пу Сунлин в новелле «Расписная стена», опираясь в поэтике и художественном методе на принцип выделения мотива мистического «оживления» живописного полотна, с помощью экфрастического приема как средства организации художественного текста достигает выпуклости изображения, убедительности и живости рисунка, а также позволяет читателю визуализировать вербальный текст, что свидетельствует о сложном интермедийном художественном сплаве, в котором тенденция к переходу из одной знаковой системы (вербальной) в другую (визуально-живописную) соединяется с тенденцией прямого сочетания реалистического и фантазийно-сказочного повествования в рамках одного художественного произведения. На наш взгляд, такой подход к исследованию прозы Пу Сунлина позволяет раздвинуть горизонты выявления семантики текста анализируемой новеллы за область очевидных смыслов на уровне хронотопа и различных синестетических графемно-цвето-световых кодов интермедийного текста.

Литература

1. *Воскресенский Д. Н., Воскресенский А. Д.* Литературный Китай в XVII веке: Судьбы истории, философии и социального бытия в китайской классической литературно-художественной традиции. М.: Аспект Пресс, 2009.
2. *Ханзен-Леви О. А.* Интермедийность в русской культуре: От символизма к авангарду. М.: РГГУ, 2016.

3. Тишунина Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований // Серия «Symposium». Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. Вып. 12. СПб., 2001. С. 149. URL: <http://anthropology.ru/ru/text/tishunina-nv/metodologiya-intermedialnogo-analiza-v-svete-mezhdisciplinarnyh-issledovaniy> (дата обращения: 21.04.2019).
4. Тимашков А. Ю. Интермедиальность в системе взаимодействий художественных дискурсов // Современное искусство в контексте глобализации: наука, образование, художественный рынок. СПб.: СПбГУП, 2010. С. 37–40.
5. Кайда Л. Г. Интермедиальное пространство композиции. М.: Флинта, 2013.
6. «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: Сб. ст. / сост. и науч. ред. Д. В. Токарева. М.: НЛО, 2013.
7. Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. М.: МИК, 2002.
8. Автухович Т. Е. Экфрасис как жанр и/или дискурс // Диалог согласия: сборник научных статей к 70-летию В. И. Тюпы / под ред. О. В. Федунинной и Ю. Л. Троицкого. М.: Intrada, 2015. С. 85–94.
9. Пу Сунлин. Лисьи чары. Монахи-волшебники /пер. с кит., предисл., коммент. акад. В. М. Алексева; отв. ред. Б. Л. Рифтин. М.: Восточная литература, 2008.

References

1. Voskresensky D. N., Voskresensky A. D. *Literary China in the 17th Century: The Fates of History, Philosophy, and Social Life in the Chinese Classical Literary and Artistic Tradition*. Moscow, Aspect Press, 2009. (In Russian)
2. Hanzen-Leve O. A. *Intermediate in Russian Culture: From Symbolism to the Avant-garde*. Moscow, RGGU Publ., 2016. (In Russian)
3. Tishunina N. V. Methodology of Intermedial Analysis in the Light of Interdisciplinary Research. Series “Symposium”. *Methodology of humanitarian knowledge in the perspective of the 21st century*. Iss. 12. 2001. P. 149. URL: <http://anthropology.ru/ru/text/tishunina-nv/metodologiya-intermedialnogo-analiza-v-svete-mezhdisciplinarnyh-issledovaniy> (accessed: 21.04.2019). (In Russian)
4. Timashkov A. Yu. Intermediate in the System of Interaction of Artistic Discourses. *Contemporary Art in the Context of Globalization: Science, Education, Art Market*. St. Petersburg, SPbGUP, 2010. P. 37–40. (In Russian)
5. Kaida L. G. *Intermediate Space of Composition*. Moscow, Flinta Publ., 2013. (In Russian)
6. “Inexpressibly Expressible”: *Ecphrasis and Problems of Visual Representation in a Literary Text*: coll. of articles / Compilation and Scientific. ed. D. V. Tokareva. Moscow, NLO Publ., 2013. (In Russian)
7. *Ecphrasis in Russian Literature: Proceedings of the Lausanne Symposium* / ed. by L. Geller. Moscow, MIK Publ., 2002. (In Russian)
8. Avtuhovich T. E. Ecphrasis as a Genre and/or Discourse. *Dialogue of Consent: Collection of Scientific Articles for the 70th Anniversary of V. I. Tyupa* / ed. by O. V. Fedunina and Yu. L. Troitsky. 2015. P. 85–94. (In Russian)
9. Pu Songling. *Fox Charm. Monks Wizards* / transl., foreword, comment. by V. M. Alexeyev; ed. by B. L. Rifting. Moscow, Vostochnaia literatura Publ., 2008. (In Russian)

Ли Ицзинь

(Тяньцзиньский педагогический университет, Китай)

ДИАЛОГ СКВОЗЬ ВРЕМЯ И ПРОСТРАНСТВО — О СЕКРЕТЕ УСПЕХА В. М. АЛЕКСЕЕВА В ИССЛЕДОВАНИИ «ЛЯО ЧЖАЯ»

Аннотация: Русский китаевед В. М. Алексеев занимался переводами и исследованиями «Рассказов Ляо Чжая о необычайном» в советскую эпоху исходя из новых потребностей искусства, таких как: 1) потребность познакомить советских граждан с подлинными шедеврами китайской литературы и искусства, а также явить публике свои переводческие таланты; 2) необходимость подстроиться под историческую культуру и эстетическую психологию русского народа и удовлетворить культурный запрос русской аудитории; 3) желание откликнуться на настроения русской интеллигенции XIX–XX вв. и познакомить представителей этой среды с восточной мудростью; 4) личная потребность Алексеева установить диалог с Пу Сунлином, древнекитайским автором, чьи обстоятельства жизни и социальные идеалы были схожи с его собственными, а также потребность выразить свои чувства и возникший резонанс. Духовная связь с Пу Сунлином была главным стимулом, побудившим Алексеева посвятить жизнь исследованиям «Ляо Чжая» и главным секретом грандиозного успеха этих исследований.

Ключевые слова: Ляо Чжай, Пу Сунлин, В. М. Алексеев, перевод.

Li Yijin

(Tianjin Normal University, China)

SPIRITUAL COMMUNICATION ACROSS TIME AND SPACE — ON THE SUCCESS OF LIAOZHAI STUDY BY V. M. ALEXEYEV

Abstract: Russian sinologist V. M. Alexeyev translated and studied *Liaozhai* according to the new “artistic requirements” in the Soviet era, that is: 1) the requirement to introduce the real Chinese language and art works to the Russian and Soviet people and show his translation talent; 2) the requirement to adapt to the historical culture and aesthetic psychology of the Russian nation and meet the needs of the Russian people; 3) the requirement to conform to the popular social trend of thought among Russian humanistic intellectuals at the turn of the 19th–20th century, and to introduce Oriental wisdom; 4) the requirement to communicate with Pu Songling, an ancient Chinese writer who has common ground in life experience and social ideal, and to express his inner feelings and resonance. Alexeyev’s spiritual communication with Pu Songling is not only the impetus of his whole life to study *Liaozhai*, but also the secret of his great success in *Liaozhai* study.

Keywords: *Liaozhai*, Pu Songling, V. M. Alexeyev, translation.

Распространение «Рассказов Ляо Чжая о необычайном» («Ляо Чжай чжи и») в России, и в особенности история переводов и исследований академика Алексеева, одного из главных представителей современного российского китаеведе-

ния, — темы, довольно хорошо изученные¹. Но почему Алексеев решил посвятить все свое время и силы именно «Ляо Чжаю»? Как это стало главным делом его жизни? Каким образом его исследование «Ляо Чжая» привело к столь выдающимся результатам и стало на момент появления настоящим прорывом в мировом китаеведении? Кажется, здесь кроется необходимость в дальнейшем подробном изучении вопроса. По этой причине автор взялся за написание данной статьи и теперь рад представить ее вниманию уважаемой публики.

В 2008 г. молодые ученые, специалисты по российской китаистике, Ли Сюйлань и Юэ Вэй, опубликовали работу «Переводы “Ляо Чжай чжи и” на русский язык и влияние переводов Алексева» [1]. В ней они свели причины, побудившие В. М. Алексева в начале XX в. заняться переводами и исследованиями «Ляо Чжая», к трем пунктам: 1) Алексеев воспользовался рекомендацией некоего «китайского господина», которую получил во время учебы в Китае; 2) занимаясь изучением новогодних лубочных картин, Алексеев обратился к «Ляо Чжаю» для более глубокого понимания народных обычаев; 3) путешествуя по Китаю, он обратил внимание на то, какой популярностью «Ляо Чжай чжи и» пользуется у народа.

Это неплохой разбор, в нем обозначаются конкретные причины, по которым В. М. Алексеев решил в свое время взяться за перевод и исследование «Ляо Чжая», однако в нем не раскрываются личные глубинные мотивы Алексева, заставлявшие его всю жизнь фанатично продолжать эту работу, а также культурные и исторические процессы, на фоне которых она проходила. Целью данной статьи является дальнейшее исследование этого вопроса.

Карл Маркс, приведя в пример манеру французских драматургов эпохи Людовика XIV «понимать греков в соответствии с потребностями их собственного искусства», указал: «Искаженная форма — это как раз и есть всеобщая форма,

¹ К примеру, статья академика РАН Б. Л. Рифтина «“Ляо Чжай чжи и” в России: перевод и исследование Алексева “Ляо Чжай чжи и”» (Ханьсюэ яньцзю тунсюнь, 2001, № 20 (4)); статья дочери В. М. Алексева, научного сотрудника Санкт-Петербургского филиала Института востоковедения РАН М. В. Баньковской «Друзья и недруги Ляо Чжая» (пер. с рус. Янь Годун, Ван Пэймэй, Юэ Вэй; Пусунлин яньцзю, 2003, № 1–4); работа известного специалиста по российскому китаеведению, профессора Пекинского университета Ли Минбиня, написанная в соавторстве с Ли Шуцин «Путешествие в мир российских исследований Пу Сунлина» (Пу Сунлин яньцзю, 2000, № Z1); две статьи, написанные в соавторстве преподавателем Военно-артиллерийского командного института НОАК Ли Сюйлань и преподавателем Цзинаньского университета Юэ Вэем: «Переводы “Ляо Чжай чжи и” на русский язык и влияние переводов Алексева» (Пу Сунлин яньцзю, 2008, № 3) и «О русском переводе Алексевым названий новелл Ляо Чжая» (Пу Сунлин яньцзю, 2009, № 2); статья Юэ Вэй «60 лет существования “Ляо Чжай чжи и” в России» (Пу Сунлин яньцзю, 2010, № 1) и т. д. Автор данной статьи также опубликовал в 1999 г. свою работу под названием «Оглядываясь на исследования “Ляо Чжай чжи и” в России и Советском Союзе» (Пу Сунлин яньцзю, № 1).

и на определенном этапе развития общества это форма, подходящая для всеобщего употребления» [2, с. 608].

И В. М. Алексеев, и предшествующее ему поколение российских китаеведов, переведивших «Ляо Чжай чжи и», делали это исходя из «потребностей своего искусства». Первые переводы «Ляо Чжая» на русский² служили учебным пособием по китайскому языку, а также материалом для изучения народных обычаев и суеверий [3, с. 29]. Фактически, Алексеев сам когда-то изучал китайский язык и культуру по «Ляо Чжаю». Для собственного курса лекций по китайской фонетике, который он написал в 1910 г. для Санкт-Петербургского университета, Алексеев в качестве языкового материала использовал, в числе прочего, и адаптированные диалоги из «Ляо Чжай чжи и».

Однако Алексеев имел поистине выдающиеся способности к языкам. Он обладал глубочайшим пониманием древнекитайской литературы, мог оценить все художественное очарование текстов на *вэньяне*, которые являют собой несомненную вершину китайского языкового искусства. Также в 1906–1909 гг. он многократно ездил в Китай учиться и заниматься исследованиями и там накопил практический опыт. Благодаря всем этим обстоятельствам мощь его таланта раскрылась уже в самых первых переводах и исследованиях «Ляо Чжая», которые многократно превосходят уровень учебника по китайскому языку и народной культуре. Они наделены несомненной эстетической ценностью.

Из записей в дневнике самого Алексеева: «Сегодня я с удовольствием разбирал первую часть “Даоса с гор Лао” со студентами второго курса. Во время чтения Невский вдруг воскликнул: “Здорово!” <...> Другие студенты слушали с не меньшим интересом» [4, с. 131]. Это говорит нам о красоте и виртуозности его перевода.

В период после российской Октябрьской революции 1917 г. советское правительство было занято политической и экономической борьбой, но в то же время полным ходом велось и культурное строительство. В 1919 г. М. Горького пригласили организовать издательство «Всемирная литература». По воспоминаниям советского поэта и детского писателя К. И. Чуковского (1882–1969), который также участвовал в учредительной работе, целью М. Горького в создании «Всемирной литературы» было «дать новому советскому читателю лучшие книги лучших мировых авторов, чтобы этот новый читатель мог изучить мировую литературу по лучшим образцам перевода». Литераторы и ученые, работавшие в издательстве, «должны были наладить сложный редакционный процесс согласно плану, специально разработанному под советского читателя» [5, с. 130].

² Например, пять новелл из «Китайской хрестоматии» В. П. Васильева 1868 г.: «Трава Шуйман», «А бао», «Цзэн Ююй», «Гэн-нян», «Мохнатая лисица»; перевод новеллы «Ядовитая трава» Н. Монастырева, опубликованный в 1878 г. в 195 номере Санкт-Петербургской газеты «Известия»; опубликованные А. И. Ивановым в 1907 г. переводы новелл «Хуаньин», «Ли Боянь», «В птичьем царстве», «Экзамен на пост бога города», «Зрачки-человечки беседовали», «Расписная стена», «Как он сажил грушу» [3, с. 29].

Именно тогда В. М. Алексеев принял приглашение стать членом экспертной редколлегии издательства «Всемирная литература» и секретарем восточного отдела. Вместе с известным востоковедом С. Ф. Ольденбургом он также принимал участие в работе редколлегии журнала «Восток». Это предоставило ему площадку для последующей публикации своих переводов и исследований, а также обозначило новые потребности искусства для его работы над «Ляо Чжаем».

По сути, эти новые потребности искусства сводились к следующему. Во-первых, Алексеев должен был познакомить советских читателей с подлинными шедеврами китайского языкового искусства и явить публике свои переводческие таланты. Во-вторых, он ставил перед собой задачу подстроиться под историческую культуру и эстетическую психологию русского народа и удовлетворить культурные запросы русской аудитории. В-третьих, он чувствовал необходимость откликнуться на общественные настроения русской интеллигенции рубежа XIX–XX вв. и познакомить представителей этой среды с восточной мудростью. И наконец, Алексеев испытывал потребность установить диалог с Пу Сунлином, древнекитайским писателем, чьи жизненные обстоятельства и социальные идеалы имели много схожего с его собственными, он чувствовал необходимость выразить свои чувства и этот душевный резонанс.

В. М. Алексеев представил советским читателям произведение, которое он считал «лучшей книгой лучшего китайского автора» — «Ляо Чжай чжи и» Пу Сунлина. Благодаря своей исключительной способности к языкам и огромному усердию Алексеев еще в университете сумел овладеть китайским на высоком уровне, научился читать и переводить древнюю литературу на *вэньяне*.

За долгие годы академической карьеры Алексеев выработал уникальное понимание художественного очарования древнекитайской словесности, а также стойкий интерес к ее изучению. В докладе об успехах прохождения стажировки, который Алексеев, находясь в Китае, направил в ректорат Санкт-Петербургского университета, он написал: «Диковинные рассказы Пу Сунлина, которые мы обычно учим на факультете, следует признать великолепными миниатюрами. Я думаю, что нам, особенно в образовательном процессе, не стоит относиться к этим новеллам как к заурядной повествовательной прозе. Выбор слов, ритма, цитат, их уместное использование в соответствии со стилем повествования — все в сочетании доведено едва ли не до совершенства» [4, с. 130].

В статье «Китайская литература», написанной для сборника «Литература Востока» в 1920 г., он с величайшим восхищением отозвался об идейной и художественной стороне «Ляо Чжай чжи и»: «Эти повести демонстрируют непревзойденное мастерство рассказа, в котором участвует все утонченное культурное и литературное наследие Китая» [6, с. 64].

Прошло уже порядка ста лет с начала кампании за переход на *байхуа*, зародившейся в русле «движения 4 мая» 1919 г., однако древняя литература на *вэньяне* остается главным проводником пятитысячелетней письменной культуры Китая. Ее уникальная ценность и художественная прелесть не меркнут с течением времени, и лишь ярче сияет их неугасающий свет. Искренний восторг зарубежного

ученого перед произведениями на *вэньяне*, его кропотливая исследовательская работа и мастерски выполненные переводы дают возможность каждому китайцу заново осознать ценность древней культуры нашей страны и пробуждают в нас энтузиазм к сохранению и развитию этого наследия.

Вторая причина, по которой Алексеев на протяжении десятилетий занимался переводами и исследованиями «Ляо Чжая», кроется в историко-культурной психологии и характере русского народа, в его извечной тяге к Востоку и любви к рассказам о волшебных животных, а также к романтическим историям о чудесах.

С точки зрения этнологии и этнографии русский народ, несомненно, относится к Западу. Однако географическое положение страны на материке Евразия, православная вера, отделяющая Россию от западно-христианского мира, а также период монгольского правления длиной в два с половиной века привели к установлению прочной духовной связи русского народа с Востоком.

В свое время автор данной статьи был стажером-исследователем в Педагогическом университете им. Герцена под научным руководством профессора Е. А. Костюхина (1938–2006). Последний в своей докторской диссертации «Типы и формы животного эпоса» отмечал: «Происхождение животного эпоса связывают с первобытной эпохой, с жизнью древних охотников и пастухов» [7, с. 13]. «Архаические формы животного эпоса характерны для фольклора народов, находящихся либо недавно находившихся на первобытной ступени развития, — Австралии, Америки, Северной Азии» [7, с.25]. Разнообразные волшебные сказки о животных передавались из уст в уста многими поколениями русских охотников и пастухов, живших в лесах и степях, и веками служили этим людям духовной пищей. В русских народных сказках есть популярный персонаж — Лиса Патрикеевна, а в русском языке присутствует множество пословиц и фразеологизмов о лисе³. Взять, к примеру, слово «лисить» (хитрить, лукавить), корнем которого является «лис». Неудивительно, что первым переводом, который Алексеев предложил к публикации во время работы во «Всемирной литературе», стала подборка рассказов о лисах из «Ляо Чжая»⁴. Определенную роль здесь сыграло желание подстроиться под массовые вкусы россиян.

Конечно, сам В. М. Алексеев, ученый-китаевед с блестящей академической подготовкой, не считал рассказы о лисах из «Ляо Чжая» простыми сказками о животных. Он знал о китайском народном культе лисы и прекрасно понимал, что Пу Сунлин использует образ лисы-оборотня для описания явлений чело-

³ Например, «спеть лисе песню» (из басни Крылова «Ворона и Лисица»), «подпустить лису на расстояние выстрела», «пролезть, как лиса», «не волчий зуб, так лисий хвост», «всякая лиса свой хвост бережет», «кабы лиса не подоспела, то бы овца волка съела» и т. д.

⁴ В 1922 г. Алексеев опубликовал в журнале «Восток» четыре рассказа о лисах: «Смешливая Иннин», «Четвертая Ху», «Лис из Вэйшуй'я», «Лиса наказывает за блуд», а также написал предисловие «Лисье царство — из рассказов Ляо Чжая». В том же году «Всемирная литература» выпустила в Петрограде первую часть сборника переводов Ляо Чжая «Лисьи чары».

веческого мира. В предисловии к сборнику «Лисьи чары», изданному в 1922 г., В. М. Алексеев отмечал: «...и здесь китайская фантазия идет, по-видимому, впереди всех народов, — она [лиса] оказывается наделенною редким свойством долголетия, достигающего тысячи лет, и, значит, вообще сверхчеловеческими, даже прямо божескими особенностями» [8, с. 10]. Он выразил надежду, что благодаря его переводам «эта фантастика, это причудливое смешение мира действительности с миром невероятных возможностей может волновать русского читателя, если он хоть немного склонен к обособлению от жизни, и дать ему ряд переживаний, которые для русской и европейской литературы вообще необыкновенны и интересны» [8, с. 11]. Становится ясно, что Алексеев стремится преподнести свое тонкое понимание китайской народной культуры и обычаев под внешней формой «народных сказаний».

Современная рецептивная эстетика говорит нам, что национальная культурная психология и эстетические привычки массовой аудитории являются важной частью будущего восприятия литературного произведения, связанных с ним ожиданий и настроений потенциального читателя. В процессе культурного обмена, культурного диалога между разными народами эти факторы должны полностью учитываться. Необходимо прилагать определенные усилия, чтобы соответствовать эстетическому менталитету другого народа. В то же время, согласно рецептивной эстетике, если содержание произведения слишком приближено к читательским ожиданиям или, хуже того, полностью им соответствует, это также снижает удовольствие от чтения. Алексеев использует близкую русскому человеку литературную форму «сказки о животных», но в то же время рассказывает читателю о незнакомом ему концепте восточных историй об удивительном и таким образом вызывает у аудитории предчувствие чего-то интересного и необычного. Именно это создает условия для успешного знакомства с другой культурой и является важным фактором неувядающей популярности его переводов и исследований «Ляо Чжая» в России.

Работу над «Ляо Чжай чжи и» Алексеев вел с начала XX в., и она была неразрывно связана с идеологическими течениями, распространенными в среде российской интеллигенции рубежа XIX–XX вв. Выдающийся русский мыслитель и философ того времени Николай Бердяев (1874–1948) в своей книге «Русская идея» отмечал: «Творческий подъем, который мы наблюдали в начале века, я называю русским ренессансом. Ему предшествует не средневековье, а эпоха просвещения, которую пережила российская интеллигенция. <...> Культурным движениям того времени свойственна особая русская специфика, связанная с эпохой XIX в. В первую очередь, это религиозные метания и поиски... проходившие в мистической атмосфере. Если воспользоваться популярной терминологией, можно сказать, что русский ренессанс был не классическим, а романтическим» [9, с. 244].

За двести лет, начиная с реформ Петра Великого и до Серебряного века, Россия прошла через процесс вестернизации, который привел к значительному общественному прогрессу. Однако в сравнении с Западом Россия по-прежнему

оставалась отсталой страной. Поражение в русско-японской войне стало тяжелым ударом для России, которая на протяжении двух столетий шла к мечте стать могущественной страной, полагалась на западный путь. Японский железный кулак с востока породил в кругах российской интеллигенции глубокий ужас перед неминуемой «желтой угрозой». Предчувствие близящейся катастрофы поселилось в сердцах восприимчивых деятелей культуры, и потому представители элиты обратили свой ищущий взор на восток. Размышляя над вопросом, должна ли Россия выбрать Европу либо Азию, писатель Ф. М. Достоевский (1821–1881) сказал: «В Азии, может быть, еще больше наших надежд, чем в Европе. Мало того, в грядущих судьбах наших, может быть, Азия-то и есть наш главный исход» (цит. по [10, с. 378]). Художник-авангардист Д. Д. Бурлюк (1882–1967), произнося речь на одном вечере, также заявил: «Мы азиаты! Надо говорить об этом смело! Запад все тащит у нас, с Востока, а потом преподносит нам как свое» (цит. по [11, с. 170]).

Растерянность перед лицом реальности и страх перед будущим пробудили в интеллектуальной элите русского Серебряного века устойчивое стремление к «поиску корней». Их художественное творчество отошло от традиционного для европейского искусства принципа подражания природе и обратилось к поиску «изначальной тайны» и «законов вселенной» [10, с. 70]. Восточное искусство и культура стали для интеллектуальной элиты Серебряного века образцом для подражания. На театральной сцене с успехом проходили спектакли на восточную тематику⁵. Литература активно впитывала восточную и в особенности китайскую культуру, в произведениях появлялись вдохновленные Востоком художественные образы.

Например, А. Белый (1880–1934), русский писатель Серебряного века и характерный представитель символизма, в автобиографическом романе «Крещеный китаец» (1927) создает образ профессора математики смешанных, евроазиатских кровей, «старого китайца», преисполненного «конфуцианской мудрости» — «в середине и, да, в постоянстве — действительный человек проявляется». В стихах некоторых выдающихся поэтов Серебряного века также заметна тяга к восточной философии и тайным смыслам, любовь к предметам восточного быта и восточному колориту. Примером может послужить стихотворение «Великое Ничто» русского поэта К. Д. Бальмонта (1867–1942), блиставшего в литературных кругах конца XIX — начала XX в., а также стихотворения Н. С. Гумилева (1886–1921), лидера акмеистов, — «Путешествие по Китаю» (1908), «Китайская девушка» (1916) и многие другие. Эти наполненные восточными настроениями произведения искусства воплотили стремление мыслителей Серебряного века

⁵ К примеру, опера российского композитора Цезаря Кюи (1835–1918) «Сын мандарина», музыкальная комедия английского композитора Сидни Джонса (1861–1946) «Гейша», водевиль «Переполюх», действие которого происходит в Индии. Также можно упомянуть водевиль «Шампанское и опиум, или Война с Китаем», оперетту «Китайская роза» и т. д. [11, с. 87].

к поиску восточных корней, подарили новое дыхание и заряд вдохновения русскому искусству.

Алексеев также оказался в эпицентре этой моды на восток, но китаеведение было его специальностью, составляло его профессиональную идентичность, что, само собой, позволило ему развить более глубокий исследовательский интерес к Китаю и китайской культуре. В не опубликованной им статье «Из жизни старого русского китаеведа» Алексеев пишет: «...я, путешествуя по Китаю (1906–1909, 1912, 1926 гг.), обратил свое внимание на совсем обратное, а именно, на жизнь самого народа, на жизнь города, деревни, улицы, о которых сообщенная мне книжность не говорила ничего. Я обратил свое внимание на бытовые надписи, покрывающие в Китае каждый свободный уголок, на народные картины, изображающие весь китайский быт, как будничные, так и особенно праздничные, яркий и весьма своеобразный» (цит. по [12, с. 6]). «Он относится к китайцам с простотой и дружелюбием, его общение с крестьянами, извозчиками и монахами не искажается его научным любопытством. Это общение происходит на равных, он понимает их поступки и чувства» [13, с. 10]. Ему чужда высокомерная позиция европоцентризма, манера изучать китайскую культуру, глядя на нее сверху вниз, как на диковинку, с некоторой снисходительностью и даже с презрением. Он выбирает позицию равенства, им движет искреннее желание познакомиться с Китаем, лучше понять эту страну.

Благодаря этому его страсть к древнекитайской культуре, его уважение и интерес к ней росли день от дня. В путевых заметках «В Старом Китае: Дневники путешествия 1907 г.» Алексеев пишет: «Я потрясен величиим человеческого искусства и человеческого искусства. Да, китайское искусство — это мировое искусство, и, как совершенно новое явление, оно может оказать огромное влияние на западную культуру. Хотя оно сильно отличается от западного, в то же время оно является искусством столь же универсальным и преисполненным гуманистического духа. Когда китайское искусство, со всей его мощью и необъятными возможностями, столкнется с западным, родится нечто новое, невиданное, что потрясет всех нас» [13, с. 68–69]. Это благоговение перед китайской культурой и любовь к ней позволили ему перебороть заносчивость и предубеждения, которые на протяжении многих лет были свойственны западным ученым, и дали ему возможность всерьез приняться за исследование тайн и сути китайской культуры.

В многолетних исследованиях «Ляо Чжая» Алексеевым движет та же страсть. В «Предисловии переводчика» к сборнику «Лисьи чары», опубликованному в 1922 г., Алексеев пишет: «Выпускаемая книжка, конечно, фактически обращается к любому человеку, умеющему читать, но достоинство ее обращено только к тем, кто любит новое; кто всей душой стремится в новый мир человеческих чувств, переживаний, образов и слов; кто знает цену новому знакомству, новому проникновению в новые тайны человеческой души» [8, с. 17–18]. В многократном повторении слова «новый» выражается энтузиазм Алексеева, его благоговение перед китайской культурой и китайской мудростью.

Алексеев и другие представители российской культурной элиты Серебряного века активно впитывали и заимствовали традиции восточного, и в особенности китайского, искусства. Это свидетельствует о том, что культурное влияние и обмен между народами Запада и Востока всегда были взаимны. Это также позволяет нам увидеть уникальную ценность давних традиций восточного искусства, поддерживает нашу национальную гордость и веру в себя, укрепляет уверенность в возможности диалога с западной культурой.

В то же время национальные культурные традиции должны идти в ногу со временем, должны постоянно обновляться и развиваться, впитывать достижения всех мировых культур, и только так они сохраняют свою молодость и жизненную силу. И здесь глубокое уважение Алексеева к восточной культуре, его горячий интерес, его манера общаться на равных и жадно узнавать новое — прекрасный пример для подражания.

Четвертая причина, по которой академик Алексеев посвятил все свои силы переводу и исследованию «Ляо Чжая», связана с его личным опытом и жизненными обстоятельствами, которые во многом перекликаются с судьбой Пу Сунлина, «Господина Ляо Чжая». Это его личный диалог с Пу Сунлином сквозь время и пространство. Прежде всего, необходимо обратиться к сделанному Алексеевым переводу собственно названия — «Ляо Чжай». Принято считать, что Ляо Чжай — это псевдоним Пу Сунлина. «Ляо» (*liáo*, 聊) значит «общаться». Китаеведы следующего поколения, занимавшиеся исследованиями «Ляо Чжая», переводили псевдоним как «кабинет Разговорчивого» — этот перевод использует, к примеру, П. М. Устин⁶ в своей монографии «Пу Сунлин и его новеллы», вышедшей в 1981 г. Однако у Алексеева было свое толкование происхождения имени Ляо Чжай. В его статье «Трагедия конфуцианской личности и мандаринской идеологии в новеллах Ляо Чжая» [14], написанной в 1934 г., есть примечание, в котором указывается, что используемый в псевдониме иероглиф «Ляо» (*liáo*, 聊), возможно, имеет смысловую связь с выражениями «ляо фу эр эр» (*liáo fù ěr ěr*, 聊复尔尔) — «пусть хоть так», или «ляо и цяннь нянь» (*liáo yǐ qiǎn nián*, 聊以遣年) — «как-нибудь бы еще протянуть». Алексеев также упоминает стих Ван Шичжэня «Си ти Пу шэн Ляо Чжай цзюань хоу» («В шутку пишу на обороте “Ляо Чжая” господина Пу»): «Хочешь верь, хочешь нет, под заросшим лозою навесом укрывшись от нитей дождя, не желает вести больше праздных речей о вопросах людских, жаждет слушать лишь песни таинственных сил среди осенних могил» [14]. По мнению Алексеева, эти строки точно отражают настроение, в котором в те годы пребывал Пу Сунлин. В предисловии к сборнику «Рассказы о людях необычайных», опубликованному в 1937 г., Алексеев переводит псевдоним «Ляо

⁶ Устин Петр Матвеевич (р. 1925), в 1952 г. окончил Московский институт востоковедения, с 1952 по 1954 г. был преподавателем Московского института востоковедения, 1955–1957 гг. работал в китайской газете «Юйбао». В 1960 г. стал преподавателем Института стран Азии и Африки МГУ, 17 мая 1966 г. защитил кандидатскую диссертацию по теме «Новеллы Пу Сунлина».

Чжай» как «кабинет Неизбежного» и поясняет выбор слова «неизбежный» следующим образом: «...для человека, которому не везет, но который хотел бы не подчиняться року» [8, с. 456]. Видно, насколько глубоко Алексеев погружается в поиски скрытого смысла псевдонима Пу Сунлина. Логике его толкования соответствует и заглавие наиболее полного русского сборника переводов «Ляо Чжая», опубликованного в 2000 г. центром «Петербургское востоковедение» — «Странные истории из Кабинета Неудачника».

Пройдя путь от бедного студента до академика, успев пожить и в царской России, и в советском обществе, Алексеев пережил множество взлетов и падений, происходивших как в личной его судьбе, так и в судьбе страны. За ослепительным ореолом его личности скрывается множество несчастий, печалей и терзаний. Изучая «повести одинокого негодования» китайского писателя Пу Сунлина, жившего за 200 лет до него, Алексеев обнаружил в них созвучие своей собственной судьбе, звонкий резонанс. Его дочь М. В. Баньковская в статье «Друзья и недруги Ляо Чжая» отметила, что за всю жизнь Алексеев перевел множество текстов древнекитайской литературы, но к Ляо Чжаю он питал «особые чувства». Она написала: «Эти особые чувства неслучайны: по словам Алексеева, как тяга господина Ляо Чжая к фантастике и чудесам была его главным приемом в схватке с гнетущей эпохой, так тяга Алексеева к созданному Ляо Чжаем фантастическому миру стала для него самой пищей для вдохновения (по собственному выражению Алексеева, в те годы он сам испытывал гнет разного рода). Без права на любовь к фантастическим мирам ни Пу Сунлин, ни Алексеев не смогли бы жить» [4, с. 131].

С конца 1920-х гг. научная работа Алексеева вызывала непрекращающуюся критику и нападки, его исследования подвергались сомнению. Некоторые «неспособные, лишенные стремления к знаниям» студенты «вели бесконечные пересуды об Алексееве... Особенно часто объектом клеветы становились произведения Ляо Чжая, якобы они прививают студентам суеверия о лисах и нечистой силе. <...> Люди невысокого сорта... хотели такими путями возвыситься» [4, с. 132–133]. Многие научные работы Алексеева так и не были опубликованы до самой его смерти, и в конечном итоге они отправились в архив в виде рукописей.

В конце 1930-х гг. в Советском Союзе поднялась волна масштабного террора, направленного на искоренение контрреволюции. Многих ни в чем не повинных представителей интеллигенции по разным обвинениям отправляли в тюрьмы и под расстрел. Группе китаистов, работавших под началом Алексеева, также не удалось избежать этой участи. Среди его последователей были талантливые ученые, которых арестовали по разным сфабрикованным обвинениям; кого-то из них приговорили к расстрелу, кого-то репрессировали⁷. Сам Алексеев под

⁷ Прославленный специалист по «Книге перемен» Ю. К. Щуцкий (1897–1938); Б. А. Васильев (1889–1937), которого Алексеев называл «талантливым молодым поэтом»; Н. А. Невский (1892–1937), выдающийся японист, китаист и тангутовед, а также другие ученые были расстреляны в годы «борьбы с контрреволюцией»; А. А. Штукин (1904–1963), внесший не-

арест не попал, но столкнулся с многочисленными нападками и клеветой. 31 мая 1938 г. газета «Правда» напечатала шумевшую статью Х. Муратова и М. Бурова «Лжеученый в звании советского академика» [15, с. 4] с прямым обвинением в адрес Алексеева.

Однако Алексеев не отступил и не пал духом перед лицом невзгод. Здесь сыграли роль и благородство духа, и настойчивость в следовании за мечтой, и то влияние, которое оказали на него восточная философия и восточная культура. Следуя предписанию из «Лунь юя» — «Оставаться в безвестности и не испытывать обиды, разве это не качество благородного мужа?» — Алексеев выбрал себе псевдоним Бу юнь чжай («Кабинет не испытывающего обиды»). Занимаясь переводами и исследованиями «Ляо Чжая», он мог отвлечься от мучившего его негодования и излить тоску на бумаге. Рассказывая китайские истории об удивительном, Алексеев вел свою борьбу против гнетущей эпохи.

В монографии 1934 г. «Трагедия конфуцианской личности и мандаринской идеологии в новеллах Ляо Чжая» Алексеев утверждает: «Ляо Чжай писал свои новеллы в обстановке, где на свободную мысль было явное гонение и где всякий намек на создавшееся положение, столь обыкновенный в речи негодующего патриота, был бы сочтен за преступление, грозившее смертью» [6, с. 301]. Так как Пу Сунлину не хватает «смелости говорить конфуцианским, непримиримым языком о современности», ему остается лишь взять «невероятное в защитники своих прав и убеждений вопреки конфуцианскому сознанию и конфуцианской же совести» [6, с. 307].

Человек, которому не приходилось сталкиваться с давлением среды или страдать из-за идеологических притеснений — человек, которому не довелось стать Пу Сунлину родственной душой — пожалуй, не смог бы обнаружить столько реализма в рассказах о лисах «Ляо Чжая».

Подводя итоги, можно сказать, что академик В. М. Алексеев посвятил свою жизнь исследованиям и переводам «Ляо Чжая» по самым разным причинам, но сводятся они, в конечном счете, к одному — это диалог двух душ, преодолевший время и пространство, диалог Алексеева и Пу Сунлина. В «Речных заводах» есть фраза «каждый миг искать встречи, находясь друг от друга за тысячу ли, и сердцем тянуться друг к другу всю жизнь, от рождения до смерти». В. М. Алексеев и Пу Сунлин, китайский господин Ляо Чжай, жили в разное время, в разных странах, принадлежали к разным народам, но благодаря их духовной связи Алексееву удалось превратить в высшей степени китайское произведение «Ляо Чжай» в книгу, понятную и близкую широкому кругу русских читателей; статью «Ляо Чжаем на русской почве» [8, с. 18]. Именно в этом кроется секрет успеха Алексеева в исследовании «Ляо Чжая».

оценимый вклад в перевод и изучение «Ши цзина», дважды подвергался аресту — в 1938 и 1949 гг., после чего жил в бедности, имел серьезные проблемы со здоровьем и пережил инсульт, повлекший за собой паралич.

Литература

1. 李绪兰, 岳巍. 《聊斋志异》在俄罗斯的翻译和阿氏译本的影响 // 蒲松龄研究. 2008. 第3期. 页26–33. [Ли Сюйлань, Юэ Вэй. Переводы «Ляо Чжай чжи и» на русский язык и влияние переводов Алексеева // Пу Сунлин яньцзю, 2008, № 3. С. 26–33.] (На кит. яз.)
2. 马克思, 恩格斯. 全集. 第30卷. 北京: 人民出版社. 1975. 页748. [Маркс К., Энгельс Ф. Полное собрание сочинений. Том 30. Пекин: Жэньминь чубаньшэ, 1975. С. 748.] (На кит. яз.)
3. 李福清. 聊斋志异在俄国——阿列克谢耶夫与聊斋志异的翻译和研究 // 汉学研究通讯. 2001. 第20:4期. 页28–42. [Рифтин Б.Л. «Ляо Чжай чжи и» в России: перевод и исследование Алексеева «Ляо Чжай чжи и» // Ханьсюэ яньцзю тунсюнь, 2001, № 20 (4). С. 28–42.] (На кит. яз.)
4. М.В.班科夫斯卡娅. 聊斋的朋友与冤家 // 蒲松龄研究. 2003. 第1期. 页128–140 [Баньковская М. В. Друзья и недруги Ляо Чжай // Пу Сунлин яньцзю, 2003, № 1. С. 128–140.] (На кит. яз.)
5. К.丘可夫斯基. 编辑“世界文学”丛书时的高尔基 // 高尔基研究年刊. 1947. 页128–139. [Чуковский К. И. Горький в годы работы редактором «Всемирной литературы» // Гаоэрци яньцзю нянькань, 1947. С. 128–139.] (На кит. яз.)
6. Алексеев В. М. Китайская литература. Избранные труды. М.: Наука, 1978.
7. Костюхин Е. А. Типы и формы животного эпоса. М.: Наука, 1987.
8. Пу Сунлин. Странные истории из Кабинета Неудачника (Ляо Чжай чжи и) / пер. с кит. В. М. Алексева. СПб.: Центр «Петербургское Востоковедение», 2000.
9. Н.别尔嘉耶夫. 俄罗斯思想. 北京: 三联书店. 1995. [Бердяев Н. А. Русская идея. Пекин: Саньлянь шудянь, 1995.] (На кит. яз.)
10. Иванов В. И. Родное и вселенское. М.: Республика, 1994.
11. Серова С. А. Театральная культура Серебряного века в России и художественные традиции Востока (Китай, Япония, Индия). М.: Институт востоковедения РАН, 1999.
12. Алексеев В. М. Китайская народная картина. М.: Наука, 1966.
13. 瓦·米·阿列克谢耶夫. 1907年中国纪行 / М.В.班科夫斯卡娅, 李福清前言. 昆明: 云南人民出版社. 2001. [Алексеев В. М. Дневники путешествия в Китай 1907 г. / вступ. ст. Баньковской М. В., Рифтина Б. Л. Куньмин: Юньнань жэньминь чубаньшэ, 2001.] (На кит. яз.)
14. Алексеев В. М. Трагедия конфуцианской личности и мандаринской идеологии в новеллах Ляо Чжай // ИАН СССР. Серия VII. Отделение общественных наук, 1934, № 6. С. 437–454.
15. Муратов Х., Буров М. Лжеученый в звании советского академика // Правда, 1938, № 148. С. 4.

References

1. Li Xulan, Yue Wei. “Liao Zhai zhi yi” translations in Russia and the influence of Alexeyev’s translations. *Pu Songling yanjiu*, 2008, no. 3. P. 26–33. (In Chinese)
2. Marx K., Engels F. *Collected works*. Vol. 30. Beijing, Renmin chubanshe, 1975. (In Chinese)
3. Li Fuqing (Riftin B. L.). Liao Zhai zhi yi in Russia — Alexeyev’s translations and his study of Liao Zhai zhi yi. *Hanxue yanjiu tongxun*, 2001, no. 20 (4). P. 28–42. (In Chinese)
4. Bankovskaia M. V. Friends and foes of Liao Zhai. *Pu Songling yanjiu*, 2003, no. 1. P. 128–140. (In Chinese)

5. Chukovsky K. I. Gorky in the years of his editorial work in "World literature" / transl. by Lei Ranyi. *Gaoerji yanjiu niankan*, 1947. P. 128–139. (In Chinese)
6. Alexeyev V. M. *Chinese literature. Selected works*. Moscow, Nauka Publ., 1978. (In Russian)
7. Kostyukhin E. A. *Types and forms of animal epic*. Moscow, Nauka Publ., 1987. (In Russian)
8. Pu Songling. *Strange stories from a studio of the Unlucky (Liao Zhai zhi yi)* / transl. by Alexeyev V. M. St. Petersburg, St. Petersburg Centre for Oriental Studies Publ., 2000. (In Russian)
9. Berdyaev N. A. *The Russian idea*. Beijing, Sanlian shudian, 1995. (In Chinese)
10. Ivanov V. I. *National and universal*. Moscow, Respublika Publ., 1994. (In Russian)
11. Serova S. A. *Theatrical culture of the Silver age in Russia and artistic traditions of the East (China, Japan, India)*. Moscow, Institute of Oriental Studies of the Russian Academy, 1999. (In Russian)
12. Alexeyev V. M. *Chinese folk painting*. Moscow, Nauka Publ., 1966. (In Russian)
13. Alexeyev V. M. *Diary of a journey to China in 1907* / introduction by Bankovskaia M. V., Riftingin B. L. Kunming, Yunnan renmin chubanshe, 2001. (In Chinese)
14. Alexeyev V. M. The tragedy of a Confucian personality and scholar-officials' ideology in the stories of Liao Zhai. *Bulletin of the Academy of Sciences of the USSR, Series VII, Division of Social studies*, 1934, no. 6. P. 437–454. (In Russian)
15. Muratov H., Burov M. A fake scholar with a title of a Soviet academician. *Pravda*, 1938, no. 148, p. 4. (In Russian)

Перевод Д. А. Потапенко

Лукас Од

(Международный консорциум гуманитарных исследований, Германия;
Центр исследования цивилизаций Восточной Азии, Франция)

НЕДОСТИЖИМЫЕ ИДЕАЛЫ: МЕЖДУ САТИРОЙ И УТОПИЕЙ В ИНЫХ МИРАХ «ЛЯО ЧЖАЙ»

Аннотация: Новелла «Лоша Хайши» (羅殺海市) (Lz 132)¹ показательна для творчества Пу Сунлина (蒲松齡, 1640–1715), поскольку в ней поднимаются характерные для «Ляо Чжай чжи и» (聊齋誌異) темы: критический взгляд на общество, путешествие в волшебные страны, сложные отношения с независимой, сильной женщиной. Новелла рассказывает о приключениях человека, который затерялся в море и попал поочередно в две несуществующие страны. Оригинальность «Лоша Хайши» обнаруживается при сравнении этих государств. В первом из них, Стране ракшасов, положение в обществе определяется внешними данными. Подобное общество — сатирическое изображение Пу Сунлином чиновничества цинского Китая. Второе государство, Город моря, напротив, представляет собой некое идеальное место в подводном мире, где герой немедленно обретает успех. Тем самым в новелле с горечью декларируется невозможность обрести славу и богатство без соответствия внешним требованиям — это могло бы произойти только в идеальном мире, существующем лишь в воображении.

Ключевые слова: Ляо Чжай чжи и, иные миры, сатира, утопия, воображение.

Lucas Aude

(International Consortium for Research in the Humanities, Germany;
East Asian Civilizations Research Centre, France)

UNREACHABLE IDEALS: BETWEEN SATIRE AND UTOPIA IN OTHER WORLDS OF LIAOZHAI ZHIYI

Abstract: *Luosha Haishi* 羅殺海市 (Lz 132) is a very emblematic tale of Pu Songling's (蒲松齡, 1640–1715), as it involves emblematic themes of *Liaozhai zhiyi* (聊齋誌異): a critical view of society, an adventure into enchanted lands, and a complex relationship to an independent, powerful woman. The tale tells about the journey of a man who, after having been lost at sea, visits two imaginary worlds. *Luosha Haishi* reveals its originality when comparing both these places. The first one, the Country of Rakshasas, is a state in which physical appearance determines one's social status. This society is a satirical portrayal mirroring Pu's vision of Qing China officialdom. Conversely, the City of the Sea, the character's second place of stay, is a utopian undersea place where the character knows immediate success. *Luosha Haishi* thus makes the bitter statement of the impossibility to access glory and richness when one does not wish to hide behind appearances, while for it to occur it would require an ideal world that exists only in imagination.

Keywords: *Liaozhai zhiyi*, other worlds, satire, utopia, imagination.

Среди излюбленных тем Пу Сунлина (蒲松齡, 1640–1715) в его книге «Ляо Чжай чжи и» (聊齋誌異) привлекает внимание тема путешествия в загадочную, волшебную страну, где герой проживает иную жизнь, в которой он часто же-

¹ Здесь и далее в скобках указан порядковый номер новеллы. — *Примеч. ред.*

нится на небожительнице, дарящей ему наследника. Такое путешествие в другой мир позволяет автору описать как удивительные и прекрасные места, так и жуткие, зловещие ситуации, которые зачастую являются критическим, перевернутым изображением китайского общества эпохи Цин. «Лоша Хайши» (羅殺海市, «Страна ракшасов и Город моря») (Lz 132) — одна из новелл цикла, рассказывающая о таком путешествии в чужеземные края и отличающаяся тем, что в ней изображена не одна, а две такие страны: первая является критическим отражением цинского общества, а вторая представляет собой идеальный мир, где герой обретает счастье, но в итоге уезжает — намек на то, что такой мир существует лишь в воображении. Таким образом, «Лоша Хайши» сочетает в себе одновременно и острую сатиру, и надежду на то, что спасительная утопия возможна.

Новелла рассказывает об ученом Ма Цзи (馬驥), который назван «прекрасным и любезным» (*мэй фэн цзы*, 美丰姿) и чей отец, купец, уговаривает его оставить свое занятие². Путешествуя по торговым делам, Ма Цзи попадает в шторм и терпит кораблекрушение. Море выбрасывает его на неизвестный берег, где живут странные уродливые люди: их части тела или обезображены, или находятся не на своих местах. Но более всего озадачивает то, что чем ниже положение человека в обществе, тем менее безобразен он внешне. Иначе говоря, высокопоставленные чиновники смотрятся в глазах Ма Цзи чудовищно отвратительными, в то время как нищие попрошайки выглядят совершенно обычно. Сам же он кажется окружающим отталкивающим: его страшатся и избегают. Причины этой странной ситуации объясняют герою местные бедняки:

Наша страна ценит не ученость, а внешность. Исключительно красивые становятся сановными министрами, менее красивые — чиновниками на местах, а те, кто еще менее красив, могут получать от знати вознаграждение за свои труды, чтобы прокормить жену и детей. Что же до нас, рождение наше не было добрым знаком для наших родителей, и мы часто были оставлены ими. И если они не отказались от нас, то только ради продолжения рода.

我國所重，不在文章，而在形貌。其美之極者，為上卿；次任民社，下焉者，亦邀貴人寵，故得鼎烹以養妻子。若我輩出生時，父母皆以為不祥，往往置棄之；其不認遽棄者，皆為宗嗣耳。[1, с. 455]

Такое изображение Страны ракшасов предполагает, что проницательный читатель узнает в чужеземцах своих соотечественников. Описание в высшей степени сатирическое, и приведенная выше цитата, конечно же, является замаскированной острой критикой того общества, в котором жил сам автор. Утверждение о том, что государство ценит не талант к литературе и образованию, а внешний вид, звучит сетованием ученого, оставшегося непризнанным, как и сам Пу Сунлин, который много раз за свою жизнь безуспешно пытался сдать императорские экзамены. Таким образом, вымышленная социальная иерархия

² Здесь можно отметить автобиографическую деталь: отец Пу Сунлина в свое время оставил ученые занятия и стал вести торговлю.

в новелле используется для критики ситуации, которая для автора была реальностью: императорские экзаменаторы отдавали предпочтение «красоте» испытуемых (т. е. их роли в обществе), а не профессиональным качествам.

Интересно, что в тот же период, когда создавались новеллы «Ляо Чжая», французский философ и писатель Шарль де Монтескье (1689–1755) опубликовал эпистолярный роман «Персидские письма» (1721), в котором два перса отправляются в современный автору Париж и смотрят глазами иноземцев на все, что для самих французов является совершенно обыденным (см. [4]). Их взгляд на французское общество и оценка происходящего позволили французским читателям увидеть собственную жизнь в новом, критическом свете. В «Лоша Хайши» новыми являются не взгляд и оценка, а сам их объект. Однако сатирический прием похож: необычное для иностранца задает новый ракурс осмысления собственного общества.

Важно также то, что тема телесного уродства именно в этой новелле играет особую роль для всего «Ляо Чжая». В своей диссертации «Уроды и уродства в “Ляо Чжай чжи и”» Сара Л. Додд относит безобразию к разновидности гротеска [2, с. 67–69] и рассматривает его как «[отрицание] всяких попыток внесения упорядоченности. Именно это и придает [безобразным телам] способность к губительному воздействию: их существование предполагает, что общественный порядок непрочен, что сама сущность человека неустойчива» [2, с. 71]. Здесь нужно отметить, что в «Лоша Хайши» уродство имеет полностью противоположное значение. Оно отражает строгую общественную иерархию и даже не оставляет места социальным лифтам. В то время как во многих новеллах цикла телесные деформации воплощают потерю контроля над своим «я», в «Лоша Хайши» они задают нормативные рамки. С другой стороны, это тоже можно воспринимать как вариант потери себя: общественное устройство влияет на жизнь индивида столь сильно, что он теряет способность самостоятельно функционировать в обществе. Что же касается психологической структуры «я», «Лоша Хайши» не позволяет прийти к каким-то выводам, поскольку обезображенные люди являются второстепенными персонажами и обрисованы весьма схематично.

Оказавшись на берегу, Ма Цзи вскоре добирается до столицы и узнает, что попал в Страну ракшасов (*Да лоша го*, 大羅殺國). Здесь он видит людей с чудовищными уродствами: ушами на спине, тройными ноздрями, непомерно длинными ресницами; эти люди занимают высшие государственные посты. Ма Цзи отовсюду прогоняют, но в итоге он находит поддержку со стороны военного чиновника, много раз бывавшего за границей, благодаря чему внешность Ма не кажется ему отталкивающей. Ма гостит у него какое-то время. Интересный эпизод в их общении показывает индивидуальность восприятия ими музыки. Чиновник устраивает пир в честь Ма, и вдвоем они слушают музыкантов, исполняющих весьма необычные мелодии и ритмы (*цянпай хуэйгуэй*, 腔拍恢詭). Пу Сунлин пронизательно отмечает здесь, что восприятие искусства субъективно и может отличаться в разных культурах. Хозяину, очевидно, нравятся песни, и он спрашивает, есть ли что-то подобное в Китае. Ма поет для него. В отличие

от реакции самого Ма на музыку Страны ракшасов, его песня вызывает большое воодушевление у хозяина дома. Он, как и Ма, говорит, что никогда раньше не слышал столь странного (*и, 異*) представления; но интересно, что он сравнивает его с «криком феникса и свистом дракона» (*фэнмин лунсяо, 鳳鳴龍嘯*). Учитывая положительные коннотации, связанные с фениксами и драконами в китайской культуре, мы можем заключить из этого сравнения, что песня Ма понравилась хозяину. Иными словами, наблюдается несоответствие между тем, как каждый из персонажей воспринимает искусство другого: хотя музыка ракшасов не находит отклика у Ма, хозяин дома оказывается способен оценить песню из Китая.

Поскольку весь двор обсуждает Ма, царь изъявляет желание познакомиться с ним. Однако придворные так настойчиво говорят о его уродстве, что царь отказывается от своей идеи. Однажды Ма напивается вместе с хозяином дома, раскрашивает лицо черной краской и берет меч, чтобы подражать легендарному герою эпохи Троецарствия Чжан Фэю (*張飛, 167–221*). Хозяин настолько поражен, что убеждает его устроить представление для министров. Представление оказывается встречено всеобщим одобрением, и зрители восклицают: «Как необычно! Как возможно, что раньше он был уродлив, а сейчас прекрасен?» (*Ицзай! Хэ цянь чи эр цзинь янь е! 異哉! 何前媿而今妍也!*) Эти возгласы не только иллюстрируют уже известный об этой стране факт: внешность в ней ценится больше таланта — но и демонстрируют, как легко ввести ее жителей в заблуждение при помощи маскировки. Здесь читатель тоже распознает едкую критику автором современного ему общества, где, с его точки зрения, люди носят маски и обманывают друг друга. Успех Ма приводит его к царскому двору, где он дает представление в стиле бурлеск: покрыв голову белой парчой, танцует в облике женщины и поет нарочито грубым голосом. Царь так доволен, что назначает его сановником. Теперь Ма пользуется привилегиями высокопоставленного лица. Но придворным не нравятся его уловки, и за спиной у него ползут слухи. Это тема, которая постоянно возникает в новеллах «Ляо Чжая», посвященных блеску и упадку чиновничьей карьеры: какой бы благосклонностью со стороны монарха ни пользовались персонажи, они в итоге впадают в немилость из-за сплетен других придворных. В «Сюй Хуанлянь» (*續黃梁, «Продолжение сна о желтом просе»*) (Lz 149) главного героя обвиняют в злоупотреблениях точно так же, как Ма осуждают за то, что он скрывает, кем является на самом деле.

Отвергаемый всеми, Ма просит небольшой отпуск и возвращается в ту деревню, с которой началось его знакомство со страной. Жители рассказывают ему о Городе моря (*Хайши, 海市*), портовом городе посреди моря, где «русалки четырех морей собирают жемчуг и другие сокровища, [куда], чтобы торговать, съезжаются люди из двенадцати стран четырех сторон света. Среди них много странствующих бессмертных. Когда небо там закрывают тучи, одна за другой образуются огромные волны» (*四海蛟人, 集貨珠寶, 四方十二國, 均來貿易。中多神人遊戲。雲霞障天, 波濤間作。*) [1, с. 458]. Несмотря на возражения деревенских жителей, Ма отправляется с ними в торговое путешествие, и после трех дней плавания они прибывают в дивный город, описание которого звучит так:

Сквозь воду и тучи в пелене ряби можно было рассмотреть вдали многоярусные павильоны и башни. Торговые корабли толпились здесь, как муравьи. Вскоре герои подплыли к городу и увидели, что каждый кирпич в городской стене был в человеческий рост. Величественные сторожевые башни возносились к небу. Пришвартовав свой корабль, они вошли [в город] и увидели товары на рынке: самоцветы изумительной красоты и диковинные сверкающие сокровища, от каких не оторвать взгляд и каких не увидишь в мире смертных.

遙見水雲幌漾之中，樓閣層疊；貿遷之舟，紛集如蟻。少時，抵城下。視牆上磚，皆長與人等。敵樓高接雲漢。維舟而入，見市上所陳，奇珍異寶，光明射眼，多人世所無。 [1, с. 458]

Сразу после их прибытия персонаж под именем Третий принц Восточного моря (*Дунгян саньши цзы*, 東洋三世子) распознает в Ма чужеземца и выражает удовольствие от его визита. Он тут же дарит ему коня, и они оба скачут сквозь воду: море расступается перед ними, и между двух стен из воды появляется дворец, в котором «крыша сделана из панцирей черепах, покрытых черепицей из рыбьей чешуи, а стены сверкают подобно хрусталу и ослепляют как зеркало» (*даймао вэй лян, фанлинъ цзо ва; сыбу цзинмин, цзяньин сюаньму; 玳瑁為梁，魴鱗作瓦；四壁晶明，鑑影炫目。*)³ [1, с. 459]. Здесь можно заметить разительное отличие между тем, как Ма был встречен в Стране ракшасов и в Городе моря: в первом случае все жители бедной деревушки разбежались, оставив его с нищими, в то время как во втором он оказывается почетным гостем. Таким образом обозначен контраст между сатирической Страной ракшасов и утопическим Городом моря.

Ма представлен Царю Драконов (*Луницзюнь*, 龍君), который восхищен визитом китайского «мудреца» (*сяньши*, 賢士) и заказывает ему оду (*фу*, 賦) в честь Города моря. Так у Ма появляется возможность проявить свой литературный талант. Если в Стране ракшасов, чтобы позабавить зрителей, ему пришлось переодеться и выступить в жанре бурлеска, то здесь ему предлагают проявить себя как интеллектуала. Придя в восторг от стихов Ма — которые Пу Сунлин, заметим, не приводит — царь устраивает пир в его честь. Во время празднеств он предлагает ему руку своей дочери. Брачную ночь Ма проводит среди драгоценных камней и жемчуга, расшитых шелков и благовоний. Сюжет, таким образом, включает в себя элементы жанра историй о «красавице и ученом» (*цайцзы цзяжэнь*, 才子佳人): успех в карьере чиновника и брак с женщиной, подобной богине.

Наутро его принимают при дворе как царского зятя (*фума дувэй*, 駙馬都尉), и вскоре слава о нем распространяется по всем морям:

Его оду знают во всех морях. Все цари драконов отправляют своих посланников с поздравлениями. Царского зятя неустанно зовут на пиры. В расшитом одеянии и верхом

³ Этот отрывок напоминает другую новеллу из «Ляо Чжай», «Ванься» (晚霞) (Lz 420), пронизанную описаниями элементов подводного благолепия.

на синем драконе, Ма выезжает из дворца под приветственные возгласы. Рядом с ним десятки солдат, вооруженных луками с гравировкой и дубинками с белым лотосом. Ослепительные всадники играют на цитрах, а те, кто в колесницах, — на нефритовых инструментах. Три дня они ездят по всем морям. С тех пор имя Лунмэй [второе имя Ма Цзи (цзы, 字)] становится известно в четырех морях.

以其賦馳傳諸海。諸海龍君，皆專員來賀；爭折簡招駙馬飲。生衣繡裳，駕青虬，呵殿而出。武士數十騎，皆雕弧，荷白楫，晃馬上彈箏，車中奏玉。三日間，徧歷諸海。由是“龍媒”之名，諳於四海。[1, с. 460]

Значение второго имени Ма Цзи (цзы, 字) полностью раскрывается в этом эпизоде — как будто оно предвещало тот успех, который он обрел в Городе моря. Как и во многих других новеллах цикла, например «Сюй Хуанлянь», герой, попадая в иную реальность, удостаивается всевозможных почестей, описание которых изобилует гиперболами. Противопоставление настоящего мира, где Ма пришлось оставить мечту о карьере и славе, и идеального мира, где он сразу возносится к самым вершинам, делает Город моря утопическим местом, т. е. именно как в «Утопии» Томаса Мора (1478–1535) — местом несуществующим, но совершенным, где царят справедливость и радость (см.[5]).

Ма не только преуспевает в карьере, но также счастлив в браке и повсюду окружен красотой:

Во дворце было нефритовое дерево со стволом такой толщины, что обхватить его могли только несколько человек, взявшись за руки. Оно сверкало и просвечивало как стекло, как белое стекло, с бледно-желтой сердцевиной, тонкой, как рука. Листья были будто из сине-зеленого нефрита, тоненькие, как монетки, и хотя листва не была густой, она давала хорошую тень. [Ма] и его жена часто пели вместе под этим деревом. Когда оно цвело, цветы его напоминали душистую магнолию. Если падал лист, слышался легкий звон. [Ма] собирал и рассматривал листья — звонкие, будто вырезанные из красного агата, они переливались светом. Иногда на дерево прилетали диковинные птицы с золотыми и сине-зелеными перьями и длинными хвостами. Их пение было, как нефрит, чистым и исполненным меланхолии и вселяло грусть в сердца слушающих. Всякий раз, когда Ма слушал птиц, он вспоминал свою родину.

宮中有玉樹一株，圍可合抱；本瑩澈，如白琉璃；中有心，淡黃色；稍細於臂；葉類碧玉，厚一錢許，細碎有濃陰。常與女嘯咏其下。花開滿樹，狀類蒼筍。每一瓣落，鏘然作響。拾視之，如赤璫雕鏤，光明可愛。時有異鳥來鳴，— 毛金碧色，尾長於身，— 聲等哀玉，惻人肺腑。生每聞輒念鄉土。[1, с. 460–461]

Хотя Ма счастлив, в новой жизни он сталкивается с невозможностью исполнить конфуцианский долг — позаботиться о своих родителях. Он сообщает жене о желании вернуться на родину, но вопреки его надеждам она отказывается поехать с ним: ведь она титулованная благородная особа из этого иного мира, и, как она замечает, «пути бессмертных и [людей] бренного [мира] не сходятся, [им] нельзя полагаться друг на друга» (сянь чэнь лу гэ, бун эн сяньги; 仙塵路隔，不能相依) [1, с. 461]. Во время пира в честь Ма она добавляет, что предначертанная им связь исчерпала себя (цингюань цзинь и, 情緣盡矣), и так прощается с ним. По-

сколькx расставание инициировано ею, она выступает как сильная, независимая, мудрая «необыкновенная женщина». Как пишет Кит МакМэхон, «она воплощает собой требование совершить полное самопожертвование и вывести себя за рамки нормативного состояния самоопределения. Таким образом она вызывает к жизни экзистенциальное состояние чистой возможности» [3, с. 17]. В этой новелле жена Ма выходит из своего «нормативного состояния самоопределения», отказываясь последовать за ним и заботиться о его родителях в соответствии с тем, как должна была это делать невестка в традиционном Китае. Более того, она сообщает ему о своей беременности, а позднее и передает ему для воспитания родившихся у нее близнецов — девочку, которую они назвали Лунгун (龍宮, «дворец дракона»), и мальчика, названного Фухай (福海, «море счастья»). Тем самым она отходит от утвердившегося в классическом Китае образа женщины, чья социальная роль предполагала ведение домашнего хозяйства и воспитание детей. Вместо того чтобы стать матерью, жена Ма остается вечной возлюбленной и просит его не жениться более ни на ком и хранить верность ей. Она добавляет, что быть в разлуке, сохраняя доверие, лучше, чем стареть вместе, испытывая взаимные подозрения, — намек на то, что его первая жена, которая ранее не упоминалась, уже изменила ему. Она назначает ему встречу через три года, чтобы передать ему детей. Все, что она говорит, впоследствии подтверждается, показывая, что она, по-видимому, всеведуща, и превращая ее в фигуру, наделенную силой и властью. Наконец, она просит его оставить ей что-нибудь на память, и он дает ей два цветка лотоса из красного нефрита, привезенных из Страны ракшасов.

Через три года Ма обнаруживает на берегу девочку и мальчика, чьи волосы украшены этими нефритовыми цветами. Так он понимает, что это его дети. У них при себе есть письмо от матери, адресованное Ма, где она пишет, что веряет их обоим ему. Этот же мотив независимой женщины, оставляющей детей на попечение отца, также присутствует в другой новелле «Ляо Чжай» — «Сянюй» (俠女, «Женщина-воительница») (Lz 67) — где героиня исчезает, совершив дочернее возмездие и оставив своего сына его отцу. Но в отличие от этой женщины жена Ма выражает свою привязанность после расставания. В письме она сообщает, что хранит верность несмотря на то, что стала «непостоянной» (данфу, 蕩婦). Она также предсказывает смерть его матери⁴ и заверяет его, что проводит ее в последний путь, изменив своему первоначальному решению не следовать за Ма к нему на родину. Наконец, она предрекает, что дети смогут снова увидеться с ней. В некотором смысле жена Ма напоминает небожительницу Бай Юйюй (白于玉) (Lz 99), которая оставляет своего ребенка на попечение отца, но поддерживает связь с его женой, занимающейся воспитанием этого ребенка, и дарит ей волшебные подарки из иного мира точно так же, как жена Ма отправляет ему красные цветы из нефрита.

⁴ В этом предсказании заметна ее двойственность: она выражает беспокойство о своей свекрови, но в то же время отказывается проявлять дочернее послушание, служа родителям мужа.

Итак, Лунгун и Фухай воспитываются отцом, а его мать действительно через год умирает. На похоронах рядом с могилой появляется скорбящая женщина — вне сомнения, это жена Ма, — которую уносит резкий порыв ветра, а затем начинается ливень (мотив, отсылающий к родному ей водному миру). Подобным же образом она является своей дочери, когда однажды та плачет, тоскуя по матери. В последней сцене новеллы Ма врывается в комнату, едва услышав, что там находится его жена, но она исчезает с ударом грома, как бы сообщая ему, что счастье, которое он оставил в утопии, невозможно обрести вновь.

В заключение следует добавить, что «Лоша Хайши» — это один из тех текстов «Ляо Чжай чжи и», где представлены несколько отдельных этапов жизни человека, хотя в данном случае речь идет скорее о стремлениях, невозможности их исполнения и о том, как они показаны в литературе, нежели о реальном их воплощении. Сюжет разворачивается в двух вымышленных мирах: один «глазами иностранца» сатирически показывает то, в чем Пу Сунлин видел несостоятельность цинского общества — пренебрежение истинным талантом и предпочтение ему фальшивой наружности, — а второй представляет собой утопию, где с легкостью исполняются желания и обретается счастье.

В новелле затронуты множество тем: социальная критика, относительность субъективных эстетических оценок, открытие новых стран, богатство и слава, сопутствующие успехам в карьере, супружество и тоска по любви, женщина с независимым характером и т. д.

Страна раکشасов противопоставляется Городу моря. Путешествия Ма Цзи выявляют невозможность достичь богатства и славы для того, кто отказывается прикрываться масками, — это возможно лишь в идеальном мире, существующем только в воображении. Воображение же имеет свои границы, как показывает момент, когда Ма чувствует, что должен уехать из Города моря; но оно также может принести немного волшебства и радости в обыденную жизнь — как и происходит в итоге в жизни Ма.

Литература

1. 蒲松齡, 張友鶴 (輯校). 聊齋誌異會校會注會評本. 上海, 上海古籍出版社, 2011. [Пу Сунлин. Рассказы Ляо Чжай о необычайном / Чжан Юхэ (ред.). Шанхай: Шанхай гуцзи чубаньшэ, 2011.] (На кит. яз.)
2. *Dodd S. Monsters and Monstrosity in Liaozhai zhiyi* (Unpublished Doctoral Thesis). Leeds: University of Leeds, 2013.
3. *McMahon K. Polygamy and Sublime Passion: Sexuality in China on the Verge of Modernity*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2010.
4. *Montesquieu C.-L. Lettres persanes / Versini L. (ed)*. Paris: GF Flammarion, 1995.
5. *More T. Utopia / Miller C. (transl.)*. New Haven, London: Yale University Press, 2014.

References

1. Pu Songling. *Liaozhai's Records of the Strange* / Zhang Youhe (ed). Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 2011. (In Chinese)
2. Dodd S. *Monsters and Monstrosity in Liaozhai zhiyi* (Unpublished Doctoral Thesis). Leeds, University of Leeds, 2013.
3. McMahon K. *Polygamy and Sublime Passion: Sexuality in China on the Verge of Modernity*. Honolulu, University of Hawai'i Press, 2010.
4. Montesquieu C.-L. *Lettres persanes* / Versini L. (ed). Paris, GF Flammarion, 1995.
5. More T. *Utopia* / Miller C. (transl.). New Haven, London, Yale University Press, 2014.

Мяо Хуаймин

(Нанкинский университет, Китай)

**ИССЛЕДОВАНИЯ ПУ СУНЛИНА И ЕГО
«РАССКАЗОВ ЛЯО ЧЖАЯ О НЕОБЫЧАЙНОМ»
(«ЛЯО ЧЖАЙ ЧЖИ И») ЗА ПЕРВЫЕ ДВА ДЕСЯТИЛЕТИЯ XXI в.:
ОПИРАЯСЬ НА ИЗДАННЫЕ ЗА ЭТОТ ПЕРИОД МОНОГРАФИИ**

Аннотация: За первые двадцать лет XXI столетия в КНР было издано более сотни монографий, посвященных Пу Сунлину и его «Рассказам Ляо Чжая о необычайном». Проблемы, пользующиеся пристальным вниманием исследователей, и их точки зрения на эти проблемы претерпели изменения, продемонстрировали свое своеобразие. Несмотря на то что в центре внимания исследователей по-прежнему остаются «Рассказы Ляо Чжая о необычайном», внимание к автору, версиям произведения и самому тексту постепенно смещается в сторону исследования культурных компонентов данного произведения, его влияния и восприятия. Адаптации и переводы «Ляо чжая» становятся объектами пристального изучения исследователей. Помимо «Ляо Чжая», относительно всестороннему изучению в данный период также подверглись «Лицью из кабинета Ляо» и другие произведения Пу Сунлина.

Ключевые слова: Пу Сунлин, Рассказы Ляо Чжая о необычайном, академическая история.

Miao Huaiming

(Nanjing University, China)

A STUDY OF PU SONGLING AND HIS *LIAOZHAI ZHIYI* IN CHINA IN THE FIRST 20 YEARS OF THE 21ST CENTURY — CENTERING ON THE WORKS PUBLISHED IN THIS PERIOD

Abstract: In the twenty years of the 21st century, there are more than one hundred books published about Pu Songling and his *Liaozhai zhiyi* in China. New changes have taken place in both the focus and the perspective, and new features have emerged. Although the focus of the researchers is still on *Liaozhai zhiyi*, their attention to the author, version and text has gradually shifted to the study of the book's cultural elements, influence and acceptance, and the adaptation and translation of *Liaozhai zhiyi* has become a research hotspot. In addition to *Liaozhai zhiyi*, *Liaozhai liqu* and Pu Songling's other works have been fully studied in this period.

Keywords: Pu Songling, *Liaozhai zhiyi*, China Mainland, new century, new literature.

Праздничные звуки гонгов и барабанов, оглашавшие наступление XXI в., как будто до сих пор звучат в ушах, но двадцать лет пронеслись как одно мгновение, и уже незаметно пролетела пятая часть нового столетия. За это время в научной среде произошли значительные перемены, интересы и методы исследований научного мира также претерпели большие изменения.

Что же касается Пу Сунлина, уровень внимания исследователей по отношению к нему и его «Рассказам Ляо Чжая о необычайном» («Ляо Чжай чжи и»)

не столь высок, как по отношению к «четырем великим творениям»¹ и роману «Цветы сливы в золотой вазе»; тем не менее, будучи классическим произведением старой литературы, труд Пу Сунлина по-прежнему пользуется вниманием ученых. Центральным предметом изучения в данной статье выступают изданные за последние двадцать лет соответствующие исследовательские труды, а темой стали рассмотрение и систематизация заслуживающих внимания результатов, которые были достигнуты за этот период, а также выявление специфических особенностей, отличающих этот период от всех предыдущих.

1

К началу XXI в. история исследований о Пу Сунлине и «Ляо Чжай чжи и» уже насчитывала почти целое столетие. Благодаря неустанным усилиям таких ученых, как Лу Дахуан, Юань Шишо, Чжан Пэйхэн и др., были достигнуты поразительные результаты. Что же касается систематизации произведений, включаемых в сборник «Ляо Чжай чжи и», то был обнаружен целый ряд ранее неизвестных литературных памятников, которые были сразу же опубликованы. Большинство значимых версий «Ляо Чжай чжи и» были изданы либо фотолитографическим способом, либо посредством сопоставления текстов и их последующей корректировки, что позволило создать крепкий фундамент для исследований текста произведения. Что касается исследований Пу Сунлина и его литературного творчества, то были рассмотрены такие важные вопросы, как происхождение писателя и его жизненный путь, мотивы и процесс создания произведений, художественные особенности и замысел его сочинений. Можно сказать, что до вступления в XXI в. была накоплена богатая научная база исследований «Ляо Чжай чжи и» и личности самого Пу Сунлина. Тогда в каком направлении следует разворачивать последующие изыскания? Это сложный вопрос, с которым мы столкнулись, вступив в новое столетие.

На основании наших подсчетов за почти двадцать лет, в период с 2001 по 2019 г., в материковом Китае было издано более сотни различных специализированных работ, посвященных Пу Сунлину и «Ляо Чжай чжи и».

Если говорить о содержании этих книг, то некоторые из них можно отнести к числу тех, что предлагают новое осмысление старых тем, то есть продолжают углублять или детализировать разные аспекты прежних исследований. Некоторые базовые проблемы, касающиеся личности Пу Сунлина (например, его происхождение и жизненный путь, дружеские круги) и «Ляо Чжай чжи и» (такие как процесс создания произведения, его издания, основной сюжет и т.д.), уже подверглись достаточно глубокому рассмотрению в ученых кругах, однако не все вопросы были разрешены полностью, до сих пор остаются лакуны для иссле-

¹ Общее наименование четырех наиболее знаменитых классических китайских романов: «Троецарствие» Ло Гуаньчжуна, «Речные заводи» Ши Найяня, «Путешествие на Запад» У Чэнъэня и «Сон в красном тереме» Цао Сюэциня. — *Здесь и далее примеч. пер.*

дований. К таким работам относятся: «Сборник исследовательских статей о Пу Сунлине» Цзоу Цзунляна [1], «Новые исследования “Ляо Чжай чжи и”» Чжао Ботао [2], «Сборник исследований о “Ляо Чжай чжи и”» Чжан Чунчэня [3], «Первый том комментариев и исследований к “Ляо Чжай чжи и”» Чжао Юя [4].

«Сборник исследовательских статей о Пу Сунлине» Цзоу Цзунляна делится на три части. В первой части рассматриваются вопросы происхождения Пу Сунлина, его биографии, окружения и т. д. Во второй части исследуются поэзия и проза Пу Сунлина, сочиненные им *лицюй*². В третьем выпуске упор делается на анализ связей между творчеством Пу Сунлина и романами «Брачные узы, мир пробуждающие» и «Пару строк о пробуждении от грез»³.

«Новые исследования “Ляо Чжай чжи и”» Чжао Ботао являются своеобразным побочным продуктом работы автора над «Новой оценкой и подробными комментариями к “Ляо Чжай чжи и”» [5]. Особого внимания заслуживают первая и третья части: «Новые исследования “Ляо Чжай чжи и” в контексте истории династий Мин и Цин» и «Новые исследования о связях между “Ляо Чжай чжи и” и важными классическими произведениями» соответственно. В первой части анализируется соответствие «Ляо Чжай чжи и» историческим фактам династий Мин и Цин в таких аспектах, как описание *кэцзюй*⁴, уголовного кодекса, обозначение топонимов, использование имен исторических персонажей и т. д. В третьей же части рассматриваются связи «Ляо Чжай чжи и» с такими видными каноническими классическими произведениями, как «Шуцзин», «Чжоу и», «Шицзин», «Цзо чжуань»⁵, три книги об этикете⁶ и др.

«Сборник исследований о “Ляо Чжай чжи и”» Чжан Чунчэня делится на три части, первая из которых озаглавлена «Новые исследования о биографии Пу Сунлина». Во второй части содержатся «Критические исследования литературного материала в основе сюжетов “Ляо Чжай чжи и”», проводится отдельный анализ жизни и достижений Пу Сунлина, а также происхождения сюжетов «Ляо Чжай чжи и». В «Первом томе комментариев и исследований к “Ляо Чжай чжи и”» Чжао Юя упор делается на рассмотрение того, что послужило изначальным литературным материалом произведения, а также на общие истоки с произведениями более ранних эпох.

В обозначенных выше сочинениях произведен более тщательный по сравнению с предыдущими исследованиями анализ основных проблем «Ляо Чжай чжи и» и фигуры Пу Сунлина, однако доказательные исследования требуют опо-

² *Лицьюй* — народные пьесы, особый вид песенно-драматических произведений, восходят к народным сказовым формам. Частично или полностью сохранились четырнадцать *лицюй* за авторством Пу Сунлина.

³ Авторство данных романов иногда также приписывают Пу Сунлину.

⁴ *Кэцзюй* — система государственных экзаменов в императорском Китае для получения ученой степени и возможности замещения чиновничьих должностей.

⁵ «Книга истории», «Книга перемен с комментариями», «Книга песен», «Комментарии Цзо».

⁶ К ним относятся «Чжоу ли» («Цжоуские ритуалы»), «И ли» («Образцовые церемонии и правила благопристойности»), «Лицзи» («Книга ритуалов»).

ры на письменные источники. Из-за недостатка данных по-прежнему сохраняется множество мнений относительно затронутых ранее сложноразрешимых вопросов, таких как время начала работы Пу Сунлина над «Ляо Чжай чжи и», реальный процесс создания произведения, деление на *цзюани*⁷ подлинника произведения и последовательность повестей в нем. По этим вопросам очень сложно прийти к окончательному решению.

Раньше большая часть специализированной литературы, посвященной исследованию Пу Сунлина, представляла собой критические биографии. За обозначенный период также вышли две монографические работы на данную тематику: «Сборник стихотворений Пу Сунлина» под редакцией Цзяо Вэя [6] и «Исследования образовательных идей и практической деятельности Пу Сунлина» за авторством Пан Юньфэна, Ню Мэнгана и Ван Фучэня [7]. Первая представляет собой сборник из сорок одной статьи, которые были написаны учеными разных эпох, и тем самым демонстрирует накопленные за многие годы плоды научных исследований поэтического наследия Пу Сунлина. Общеизвестно, что помимо «Ляо Чжай чжи и» кисти Пу Сунлина также принадлежит немало других произведений, одних только стихотворений насчитывается более тысячи, однако им до сих пор не уделено должного внимания. В составлении и издании данного сборника ясно прослеживается и желание пробудить внимание исследователей к поэзии автора. Во второй монографии комплексно и системно рассматриваются педагогические идеи и опыт Пу Сунлина в следующих шести аспектах: педагогическая карьера, философские концепции, представления о целях обучения, нравственное воспитание, принципы и способы обучения, суждения об отношениях между учителем и учениками. Такого рода проблемы ранее практически не рассматривались.

Среди подобных сочинений можно также отметить «Сборник статей о “Ляо Чжай чжи и”» Чжао Хуайчжэня [8], «Исследование о Пу Сунлине и “Ляо Чжай чжи и”» Ван Биньлина [9], «К вопросу об идейных особенностях “Ляо Чжай чжи и”» Кун Линшэна [10], «Разрозненные комментарии к “Ляо Чжай чжи и”» Пу Сяньхэ [11] и др.

Автором данных строк в статье «Пересмотр и переоценка результатов исследований литературного памятника “Ляо Чжай чжи и” за первые десятилетия XXI в.» [12] дается подробная информация о систематизации данных и исследовании фигуры Пу Сунлина и его произведения «Ляо Чжай чжи и», поэтому не будем снова возвращаться к этому в данной статье.

2

Интересы и фокус исследователей за последние двадцать лет претерпели определенные изменения по сравнению с предыдущими эпохами, возникли новые горячо обсуждаемые темы. Среди них наиболее заметными являются следующие.

⁷ *Цзюань*, или свиток, — древняя китайская единица измерения объема и длины текста, современными эквивалентами которой являются часть, том, глава, тетрадь.

Во-первых, изучение повествовательных приемов в сборнике новелл «Ляо Чжай чжи и».

Пу Сунлин обладает репутацией маэстро малой прозы, он искусно излагает истории, и это одна из причин художественного очарования «Ляо Чжай чжи и». Исследователи всегда проявляли интерес к искусству повествования Пу Сунлина, и после вступления в XXI в. некоторые ученые провели новое рассмотрение повествовательных приемов писателя, взяв на вооружение теорию западной нарратологии. Были изданы три монографии, посвященные данной тематике, а именно: «Исследование происхождения повествовательного искусства в “Ляо Чжай чжи и”» Цзи Юньлу [13], «Изучение нарратива в “Ляо Чжай чжи и”» Лю Шаосиня [14] и «Исследование повествовательного искусства в “Ляо Чжай чжи и”» Шан Цзиу [15].

В работе Шан Цзиу повествовательное искусство «Ляо Чжай чжи и» рассматривается в шести аспектах: пространственно-временного повествования, последовательности повествования, образности, перемещения внимания с одного персонажа на другого, общей специфики и обстоятельств повествования. Попытки интерпретации и толкования китайской литературы при помощи западной литературной теории стали достаточно распространенным исследовательским методом с 80-х гг. XX в., таких работ существует довольно много. Как избежать слепого механического подражания? Как при смене подхода обнаружить своеобразие повествовательных приемов китайских произведений, а также изучать механизмы их возникновения и культурное содержание? Эти вопросы требуют внимательного рассмотрения. Повествование в «Ляо Чжай чжи и», несомненно, наследует техники предшественников, но во многом отличается от классических многоглавных романов, от других произведений на *вэньянь*⁸ и, естественно, от произведений западной литературы, но в то же время обладает уникальными авторскими характеристиками и заслуживает глубокого исследования. Три вышеупомянутые работы в итоге не достигли намеченной цели, они в разной степени обладают некоторыми недочетами. Таким образом, в этой сфере остается достаточно большое пространство для дальнейшего исследования.

Во-вторых, исследование и систематизация культурного аспекта в «Ляо Чжай чжи и».

В сборнике «Ляо Чжай чжи и» насчитывается около пятисот произведений, богатых по содержанию и затрагивающих все стороны жизни. Изучение и упорядочивание культурного аспекта является одним из распространенных методов исследования. С наступлением XXI в. эта тема стала пользоваться пристальным вниманием исследователей, появилось множество соответствующих работ.

К их числу также относятся исследования, в которых рассматриваются нравы и народные обычаи в произведении, например «Своеобразие лис-оборотней —

⁸ *Вэньянь* — классический китайский язык, сохранивший морфологию и синтаксис древнекитайского языка, заметно отличается от норм современного языка, особенно от разговорной речи.

«Ляо Чжай чжи и» и народная культура» Ван Биньлина [16], «К вопросу о народной культуре в “Ляо Чжай чжи и”» Сюй Вэньцзюня [17] и др. В первой работе затрагиваются классические сюжеты, народные представления о демонах, лисах-оборотнях, народные верования и другие аспекты народной культуры, встречающиеся в «Ляо Чжай чжи и»; посредством группировки произведений проводится достаточно полное обобщение и систематизация материала.

Есть и работы, в которых произведение рассматривается в религиозном контексте, например «“Ляо Чжай чжи и” и религиозная культура» Хуан Ця [18]. В этой книге соединяются творческие начинания Пу Сунлина и религиозные представления, достаточно полно анализируются связи «Ляо Чжай чжи и» с буддизмом, даосизмом и естественной религией.

В книге Ли Сюэяна «Разоблачение необыкновенного — раскрытие тайн магического мира “Ляо Чжай чжи и”» [19], напротив, прокладывается новый путь для исследований, так как рассматривается магическая составляющая в произведениях Пу Сунлина. Работа делится на две части: разоблачительную и пояснительную; магические компоненты исследуются на материале более чем двадцати новелл.

В-третьих, исследования, посвященные распространению и признанию «Ляо Чжай чжи и», и в особенности работы, касающиеся различных адаптаций и переводов сборника.

Появление «Ляо Чжай чжи и» существенно повлияло на создание других произведений в последующие эпохи, что отразилось в беспрестанном появлении различных подражательных изданий. Сюжеты произведения были переложены в другие художественные формы: устный сказ, музыкальную драму, кино и др. Сборник «Ляо Чжай чжи и» перешел границы Китая, был переведен на языки многих государств и народов, стал частью общеизвестной классики мировой литературы.

Несмотря на то что научный мир в известной степени обращался к данной проблематике и раньше, в проработке вопроса не хватало системности и глубины. В последние же годы эта проблема стала предметом пристального внимания при изучении Пу Сунлина и «Ляо Чжай чжи и», было издано немало соответствующих трудов.

Среди них можно отметить работу «Изучение *чуаньци*⁹ эпохи Цин, подражающих “Ляо Чжай чжи и”» Ван Хайяна [20], в которой специально рассматриваются подражательные *чуаньци* цинского периода, в том числе «Записи вслед за ночными разговорами», «Удивительные истории в окне, освещенном светлячками» и др. Вся работа построена на исследовании сборника «Ляо Чжай чжи и» в аспектах вклада в литературу, рассмотрения его сюжетов, способов повествования, эстетических предпочтений, литературоведческого анализа и признания читателем.

⁹ *Чуаньци* (повествование об удивительном) — вид новеллы, появившийся в эпоху Тан (618–907 гг.).

Для сравнения в «Исследовании производных от “Ляо Чжай чжи и” произведений эпохи Цин» Цзян Юйбиня [21] расширяется область исследования, по отдельности рассматриваются четыре вида так называемых производных произведений, которые включают как подражательные, так и адаптированные сочинения, а именно: произведения-имитации, музыкальные драмы, песни-сказы, прозу на *байхуа*¹⁰.

За рассматриваемый период были изданы две работы, в которых специально анализировались адаптации «Ляо Чжай чжи и» к форме традиционной китайской музыкальной драмы: «“Ляо Чжай чжи и” и пьесы сычуаньской оперы по мотивам сюжетов сборника» Ду Цзяньхуа [22] и «К вопросу об адаптациях “Ляо Чжай чжи и” в эпоху Цин: на примере традиционной китайской музыкальной драмы» Чжэн Сюциня [23].

Первая работа целиком посвящена изучению пьес сычуаньской оперы, созданных по мотивам сюжетов «Ляо Чжай чжи и». Многие из этих пьес основаны на фабулах классической художественной прозы, однако особой любовью пользуются именно сюжеты из сборника Пу Сунлина, по мотивам которых в репертуаре насчитывается более 130 пьес. В первой части исследования подобные пьесы рассматриваются в исторической перспективе, вторая же часть посвящена изучению их идейного, художественного содержания и постановкам на сцене. В конце работы приводится репертуар пьес сычуаньской оперы по мотивам новелл сборника «Ляо Чжай чжи и». Сфера исследований Чжэн Сюциня шире, работа охватывает *чуаньци* эпохи Цин, *цзацзюй*¹¹ и местные музыкальные драмы, в конце сочинения имеется краткое содержание пьес по мотивам новелл сборника «Ляо Чжай чжи и», которое делится на две части: *чуаньци* и *цзацзюй*, а также сычуаньская опера.

С наступлением XX в. появились новые возможности для адаптации «Ляо Чжай чжи и» уже в форме кино и телесериалов. За последние несколько лет в прокат вышли подряд два фильма: «Сяо Цянь» и «Разрисованная кожа», — привлечшие пристальное общественное внимание. В работе Чжао Цинчао и Хо Цяоляня «Исследование современных киноэкранизаций “Ляо Чжай чжи и”» [24] специально рассматривается данный вопрос. Работа делится на четыре части, в которых изучается ситуация с современными экранизациями «Ляо Чжай чжи и».

Сборник «Ляо Чжай чжи и» является одним из самых ранних произведений китайской литературы, переведенных на западные языки. На настоящий момент сборник полностью или частично переведен более чем на десять языков и достаточно распространен за границей. Большинство иностранных читателей знакомятся с «Ляо Чжай чжи и» именно в переводах. В чем особенности этих переводов, каков уровень их исполнения, какие проблемы возникают при пере-

¹⁰ *Байхуа* — разговорный язык; в противоположность *вэньяню*, язык, понятный на слух современникам.

¹¹ *Цзацзюй* — юаньская драма, музыкальная драма преимущественно эпохи династии Юань (1271–1368 гг.).

воде — все эти вопросы требуют тщательного изучения. Это наиболее обсуждаемые проблемы последних лет в исследовании личности Пу Сунлина и его новелл, на эту тему вышло много монографий.

Например, Ли Хайцзюнь в своей работе «От межкультурного доминирования до культурной гармонии: исследование переводов “Ляо Чжай чжи и” на английский язык» [25] на основании всестороннего рассмотрения английских переводов проводит их изучение по самым важным пунктам. Он рассматривает переводы, выполненные первыми европейскими китаеводами, современными иностранными китаистами и переводчиками из Китая. Автор также обращает внимание на проблемы межкультурного доминирования и культурного соответствия, которые возникают в процессе перевода.

В работе Сунь Сюэина «Переводы “Ляо Чжай чжи и”: исследование переводов “Ляо Чжай чжи и” с точки зрения герменевтики» [26] проблемы переводов сборника на английский язык рассматриваются с позиции герменевтики, основной акцент делается на переводном тексте, ошибках в переводе и стиле переводчика.

Ли Хайцзюнь, Цзян Фэнмэй и У Дилун в «Исследовании переводов “Ляо Чжай чжи и” на английский язык (1842–1948)» [27] на основе всестороннего ознакомления с англоязычными переводами сборника «Ляо Чжай чжи и» проводят отдельный анализ переводов, выполненных Го Шила¹², Вэй Саньвэем¹³, Мэй Хуэйли¹⁴, Алянью Би¹⁵, Ди Лисы¹⁶, Си Цзаймином¹⁷, Жоржем Сулье де Мораном¹⁸, Фрэнсисом Карпентером¹⁹, Линь Юйтано²⁰ и др. В данной работе представлено наибольшее количество переводов по сравнению с похожими исследованиями.

¹² Карл Гюцлаф (1803–1851) — протестантский миссионер прусского происхождения, автор сочинений о Китае, Сиаме, Корее и других странах региона.

¹³ Сэмюэл Уэллс Уильямс (1812–1884) — американский миссионер, синолог и японист, в 1860–1876 гг. возглавлял американское посольство в Пекине, занимался издательством и редактурой первого европейского журнала в Китае.

¹⁴ Уильям Фредерик Майерс (1831–1878) — британский посол в Китае с 1871–1878 гг. Был третьим европейцем, который перевел «Ляо Чжай чжи и» на европейский язык.

¹⁵ Климент Фрэнсис Ромилли Аллен (1844–1920) — британский консул, известен своим переводом «Шицзина».

¹⁶ Герберт Аллен Джайлз (1845–1935) — британский дипломат и синолог, автор множества переводов. Известен своим вкладом в усовершенствование системы транскрипции китайского языка, получившей название транскрипционной системы Уэйда — Джайлза.

¹⁷ Сэр Уолтер Кейн Хиллиер (1849–1927) — британский дипломат, синолог, ученый.

¹⁸ Жорж Сулье де Моран (1878–1955) — французский дипломат и китаевед, специалист по китайской акупунктуре.

¹⁹ Псевдоним неизвестного переводчика, выполнившего перевод двух историй из сборника «Ляо Чжай чжи и», которые были изданы в 1909 г. в третьем томе серии The Bookshelf for Boys and Girls в Нью-Йорке.

²⁰ Линь Юйтан (1895–1976) — китайский писатель, философ, ученый, переводчик произведений классической китайской литературы на английский язык.

Помимо этого, Чжу Чжэнь в своей работе «Создание “Ляо Чжай чжи и” и его распространение в англоязычном мире» [28] также использовал принцип деления на разделы для описания распространения произведения Пу Сунлина в англоязычном мире. В исследовании также приводится история распространения «Ляо Чжай чжи и» на английском языке за последние сто лет, обзор переводов, неправильное понимание текста и восприятие читателем версии Джайлза и др.

Вышеперечисленные монографии обрисовали целостную картину западных переводов «Ляо Чжай чжи и» на английский язык, а также проанализировали их с точки зрения культурного соответствия, герменевтики, распространения и т. д.; предоставили важные сведения и послужили хорошим образцом для научного сообщества в сфере освещения ситуации с переводами и распространением «Ляо Чжай чжи и» в странах Запада. В этой области на настоящий момент существует достаточно большая научная лакуна, так как предметом исследования вышеназванных работ являются лишь определенные английские переводы произведения, в то время как другим версиям уделяется недостаточно внимания. Кроме того, практически все авторы данных работ являются специалистами по иностранной литературе, поэтому в их работах заметно недостаточно всестороннее и глубокое понимание фигуры Пу Сунлина и сборника его новелл. Недостаток же в структуре знаний способен в определенной мере повлиять на глубину и широту разработки поставленной проблемы.

В-четвертых, исследования, касающиеся *лицью* за авторством Пу Сунлина и других его произведений.

Помимо «Ляо Чжай чжи и», Пу Сунлин написал множество произведений в других жанрах, таких как стихотворения, *лицью*, сельскохозяйственные сочинения и др. Среди них наибольшей популярностью пользуются *лицью*, исследований которых за последние годы накопилось достаточно много. Подобного рода исследования способствуют более системному и всеобъемлющему пониманию творческого наследия Пу Сунлина.

Всего Пу Сунлином было создано пятнадцать *лицью*. Они представляют собой народные песни-сказы с отчетливым местечковым колоритом, но в то же время обладают специфическими чертами, присущими традиционной китайской музыкальной драме, тем самым разительно отличаясь от «Ляо Чжай чжи и» по способу исполнительского выражения. Исследования, касающиеся *лицью* за авторством Пу Сунлина, в целом делятся на два типа: посвященные содержанию произведений, в том числе их литературной и музыкальной составляющим, и связанные с лингвистическим аспектом данных творений.

К исследованиям первого типа относятся «Трехсотлетние отзвуки: исследование народных мелодий в *лицью* Пу Сунлина» Лю Сяоцина [29], «*Лицью* из кабинета Ляо» Чэнь Юйчэня [30] и «Тезисы о *лицью* Ляо Чжая» Лю Сюжуна и Лю Тинтин [31].

В работе Лю Сяоцина рассматривается музыкальная составляющая произведений-*лицью* авторства Пу Сунлина. Монография делится на следующие три части: общие сведения и характеристика *лицью* Пу Сунлина, специфические

особенности музыки и анализ характерных типовых мотивов этих произведений. Данная работа представляет собой первое системное исследование *лицью*, сочиненных Пу Сунлином, до этого существовали лишь небольшие разрозненные наработки на данную тему. Чэнь Юйчэнь также исследует преимущественно музыкальные аспекты *лицью* авторства Пу Сунлина. Его работа делится на две части: первая включает в себя «Общие сведения о *лицью* Пу Сунлина» и другие статьи, в которых рассматриваются музыкальные особенности; во второй части — «Типовые мотивы *лицью*» — подробно анализируются мелодии, использованные в произведениях-*лицью* Пу Сунлина. «Тезисы о *лицью* Ляо Чжая» также являются системным исследованием *лицью* Пу Сунлина. В данной книге отдельно рассмотрены такие аспекты, как создание, распространение, литературное оформление, музыка, типовые мотивы, язык, исполнение вокальных партий, продолжение традиций и др., таким образом, охвачен более широкий круг проблем по сравнению с предшествующими исследованиями.

Помимо этого, существует ряд других работ, затрагивающих *лицью* Ляо Чжая. Например, они упоминаются в шестой главе под названием «К вопросу о *лицью* из кабинета Ляо» уже упомянутой монографии Ван Биньлина [9]. В девятой главе работы Шао Цзичжи «От “Описания удивительного” до *лицью*: новое толкование творчества Пу Сунлина» [32] под названием «Изыщество сценического искусства» также производится обзор специфичных черт *лицью* за авторством Пу Сунлина.

К исследованиям второго типа относятся «Исследование грамматики *лицью* Ляо Чжая» Фэн Чуньтяня [33], «Исследование модальных частиц в *лицью* Ляо Чжая» Ди Яня [34], «Разъяснение диалектной простонародной лексики в *лицью* Ляо Чжая» Чжан Тая [35], «Словарь лексики “Цветов сливы в золотой вазе”, “Брачных уз, мир пробуждающих”, “Сборника *лицью* Ляо Чжая”» под редакцией Сюй Фулина [36], «Исследование “вульгарных иероглифов”²¹ в сборнике *лицью* из кабинета Ляо» Дун Шаокэ [37], «Исследование пяти видов синтаксического строя предложений в сборнике *лицью* из кабинета Ляо» Сюй Пэйсиня [38] и др. Во всех приведенных исследованиях *лицью* Пу Сунлина выступают в качестве языкового материала, где предметом изучения становятся «вульгарные иероглифы», лексический состав, синтаксический строй предложений и др. Нечасто встретишь такое большое количество лингвистических работ, посвященных изучению простонародного творчества одного автора, особенно применительно к древней литературе. Только «Сон в красном тереме» и несколько других произведений удостоились подобной привилегии.

Стоит отметить, что в «Первом сборнике ляочжаеведения» [39] под редакцией Ли Гуйкуя и Фань Цингяня вновь выдвигается термин «ляочжаеведение» или «наука о творчестве Ляо Чжая». С 18 по 22 октября 1991 г. в городе Цзыбо провинции Шаньдун проводился Первый международный форум «ляочжаеве-

²¹ Разнописи иероглифов, не входящие в нормативные словари, но распространенные среди населения.

дения», именно тогда впервые была предложена данная формулировка. С 19 по 21 апреля 2001 г. там же прошел Второй международный форум «ляочжаеведения», сборник статей конференции был назван «Сборник исследований в области “ляочжаеведения”». Однако в тот период ученых, подержавших это название, было совсем немного, и постепенно эта формулировка забылась. В течение последних лет один за другим выдвигаются термины «золотоведение²²», «ловедение²³», «путеведение²⁴», эта проблема привлекает внимание научного сообщества, некоторые исследователи оспаривают правомерность трансформации изучения отдельных произведений в самостоятельную науку. Каким же условиям должно отвечать изучение отдельного литературного произведения, чтобы иметь право называться самостоятельным учением? В восприятии современного научного мира и человеческого общества из всех существующих на данный момент литературоведческих исследований только «красноведение²⁵» получило широкое признание. Такова ситуация в настоящее время — какое развитие данная проблема получит в будущем, покажут дальнейшие наблюдения.

3

И напоследок поговорим о развлекательно-популяризаторских изданиях «Ляо Чжай чжи и».

Сборник новелл Пу Сунлина «Ляо Чжай чжи и» пользуется большой любовью читателей с тех самых пор как впервые увидел свет. Однако в восприятии массового читателя он отличается от «четырёх великих творений». Сборник написан на достаточно изысканном *вэньяне*, что в известной мере затрудняет понимание прочитанного, поэтому читателю необходимы популярные издания, снабженные своеобразной инструкцией для чтения произведения. И именно по этой причине такого рода издания всегда имели достаточно большой удельный вес среди сочинений, имеющих отношение к Пу Сунлину и его сборнику.

В рассматриваемый нами период времени данная традиция по-прежнему сохраняется. Более трети специализированной литературы по «Ляо Чжай чжи и» относится к популярным изданиям, содержание которых сконцентрировано на художественной оценке и интерпретации произведения. Эти издания в основном направлены на широкого читателя и носят характер руководства для чтения. Популяризаторские издания также являются важной составной частью литературы о Пу Сунлине и его творчестве, однако сочинения подобного рода отличаются от обычных научных исследований стилем письма и манерой изложения. С одной стороны, для их написания необходимо обладать определенными зна-

²² Раздел литературоведения, направление, объединяющее исследования эротико-бытописательного романа «Цветы сливы в золотой вазе».

²³ Направление, изучающее роман Ло Гуаньчжуна «Троецарствие».

²⁴ Направление, изучающее роман У Чэнъэня «Путешествие на Запад».

²⁵ Изучение романа «Сон в красном тереме» как отдельная отрасль научных изысканий.

ниями, с другой — выдающимися литературными дарованиями, так как нелегко добиться необходимого баланса общедоступности, соответствия всеобщим вкусам и при этом не утратить художественной ценности оригинала.

За рассматриваемый период среди популярных изданий достаточно заметным можно считать сочинение Чжоу Сяньшэня «Чжоу Сяньшэнь подробно рассказывает о “Ляо Чжай чжи и”» [40]. Для данной книги было отобрано чуть более тридцати новелл, производится их разносторонний художественный анализ, концепции автора оригинальны и глубоки, а само сочинение обладает высокой степенью читабельности, что не только позволяет читателю наслаждаться текстом, но и играет активную роль в популяризации сборника «Ляо Чжай чжи и».

Заслуживает внимания и работа Ма Чжэньфана «“Ляо Чжай чжи и” во всех аспектах» [41]. Это сочинение охватывает все художественно-идеологические аспекты сборника, доносит сложные мысли простым языком, тем самым являясь отличным пособием для начинающих читателей Пу Сунлина.

Помимо этого, вышли в свет следующие труды, обладающие своеобразным стилем письма: «Говоря о “Ляо Чжай чжи и”» Чжан Гофэна [42], «Благожелательный словарь “Ляо Чжай чжи и” под редакцией Ли Гуйкуя и Цзи Юньлу [43], «Двадцать глав о “Ляо Чжай чжи и”» Цзо Цзяна [44] и др.

Разумеется, нельзя не признать, что среди популяризаторской литературы можно встретить немало достаточно посредственных работ, в которых либо отсутствует личное авторское мнение и приводится простой пересказ фабулы произведений с банальными комментариями, либо повествование однообразно, неинтересно и вгоняет читателя в сон. Причина этого кроется преимущественно в недостатке эрудиции и способностей авторов, добавим к этому недостаток старания, и популяризаторские сочинения превращаются в заурядное, поверхностное, небрежное писательство, а в этом случае, естественно, невозможно гарантировать качество. Существует немало популярных версий «Ляо Чжай чжи и», однако считаться высококлассными могут лишь некоторые. Эта проблема затрагивает не только творение Пу Сунлина, но и другие классические произведения старой литературы Китая, популярные версии которых крайне неоднородны по качеству. Например, проблема качества популярных версий «Сна в красном тереме» стоит более остро, посредственность таких изданий — просто пустяк по сравнению с небольшим количеством полных души и вздора сочинений, которые вызывают большое опасение и беспокойство. С другой стороны, этот факт показывает, что в сфере популяризаторской литературы по-прежнему открыты широкие перспективы.

Подводя итоги, следует сказать, что в первые два десятилетия XXI в. мы можем наблюдать устойчивое развитие исследований, посвященных Пу Сунлину и его сборнику «Ляо Чжай чжи и», на этом поприще достигнуты новые успехи, открылись новые научные перспективы, но по-прежнему существуют и требующие внимания вопросы. Что же касается дальнейшего развития, то над ним должен задуматься каждый исследователь, позволив нам с нетерпением ожидать ответа.

Литература

1. 邹宗良. 蒲松龄研究丛稿. 济南: 山东大学出版社, 2011. [Цзоу Цзунлян. Сборник исследовательских статей о Пу Сунлине. Цзинань: Шаньдун дасюэ чубаньшэ, 2011.] (На кит. яз.)
2. 赵伯陶. 《聊斋志异》新证. 北京: 文化艺术出版社, 2017. [Чжао Ботао. Новые исследования «Ляо Чжай чжи и». Пекин: Вэньхуа ишу чубаньшэ, 2017.] (На кит. яз.)
3. 张崇琛. 聊斋丛考. 北京: 商务印书馆, 2017. [Чжан Чунчэнь. Сборник исследований о «Ляо Чжай чжи и». Пекин: Шаньбу иньшугуань, 2017.] (На кит. яз.)
4. 赵羽. 《聊斋志异》笺证初编. 天津: 天津人民出版社, 2019. [Чжао Юй. Первый том комментариев и исследований к «Ляо Чжай чжи и». Тяньцзинь: Тяньцзинь жэньминь чубаньшэ, 2019.] (На кит. яз.)
5. 蒲松龄. 聊斋志异详注新评 / 译者: 赵伯陶. 北京: 人民文学出版社, 2016. [Пу Сунлин. Новая оценка и подробные комментарии к «Ляо Чжай чжи и» / пер. Чжао Ботао. Пекин: Жэньминь вэньсюэ чубаньшэ, 2016.] (На кит. яз.)
6. 蒲松龄诗词论集 / 焦伟主. 济南: 齐鲁书社, 2017. [Сборник стихотворений Пу Сунлина / Цзяо Вэй. Цзинань: Ци Лу шушэ, 2017.] (На кит. яз.)
7. 庞云凤、牛蒙刚、王福臣. 蒲松龄教育思想与实践研究. 济南: 山东人民出版社, 2014. [Пан Юньфэн, Ню Мэнган, Ван Фучэнь. Исследования образовательных идей и практической деятельности Пу Сунлина. Цзинань: Шаньдун жэньминь чубаньшэ, 2014.] (На кит. яз.)
8. 赵怀珍. 聊斋著述论集. 香港: 香港天马图书有限公司, 2002. [Чжао Хуайчжэнь. Сборник статей о «Ляо Чжай чжи и». Сянган: Сянган тяньма тушу юсянь гунсы, 2002.] (На кит. яз.)
9. 汪玢玲. 蒲松龄与聊斋志异研究. 北京: 中华书局, 2016. [Ван Биньлин. Исследование о Пу Сунлине и «Ляо Чжай чжи и». Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 2016.] (На кит. яз.)
10. 孔令升. 聊斋志异思想论. 上海: 文汇出版社, 2013. [Кун Линшэн. К вопросу об идейных особенностях «Ляо Чжай чжи и». Шанхай: Вэньхуэй чубаньшэ, 2013.] (На кит. яз.)
11. 蒲先和. 聊斋琐议. 济南: 山东齐鲁书社, 2018. [Пу Сяньхэ. Разрозненные комментарии к «Ляо Чжай чжи и». Цзинань: Шаньдун Ци Лу шушэ, 2018.] (На кит. яз.)
12. 苗怀明、王文君. 二十一世纪前十多年间《聊斋志异》文献研究的回顾与反思. // 蒲松龄研究. 2016. 第3期. 135–148页. [Мяо Хуаймин, Ван Вэньцзюнь. Пересмотр и переоценка результатов исследований литературного памятника «Ляо Чжай чжи и» за первые десятилетия XXI в. // Пу Сунлин яньцзю. 2016. № 3. С. 135–148.] (На кит. яз.)
13. 冀运鲁. 聊斋志异叙事艺术之渊源研究. 合肥: 黄山书社, 2011. [Цзи Юньлу. Исследование происхождения повествовательных приемов в «Ляо Чжай чжи и». Хэфэй: Хуаншань шушэ, 2011.] (На кит. яз.)
14. 刘绍信. 聊斋志异叙事研究. 北京: 中国社会科学出版社, 2012. [Лю Шаосинь. Изучение нарратива в «Ляо Чжай чжи и». Пекин: Чжунго шэхуэй кэсюэ чубаньшэ, 2012.] (На кит. яз.)
15. 尚继武. 聊斋志异叙事艺术研究. 南京: 南京大学出版社, 2018. [Шан Цзюу. Исследование повествовательного искусства в «Ляо Чжай чжи и». Нанкин: Наньцзин дасюэ чубаньшэ, 2018.] (На кит. яз.)
16. 汪玢玲. 鬼狐风情——聊斋志异与民俗文化. 哈尔滨: 黑龙江人民出版社, 2003. [Ван Биньлин. Своеобразие лис-оборотней — «Ляо Чжай чжи и» и народная культура». Харбин: Хэйлунцзян жэньминь чубаньшэ, 2003.] (На кит. яз.)

17. 徐文军. 聊斋民俗文化论. 济南: 齐鲁书社, 2008. [*Сюй Вэньцзюнь*. К вопросу о народной культуре в «Ляо Чжай чжи и». Цзинань: Ци Лу шушэ, 2008.] (На кит. яз.)
18. 黄洽. 聊斋志异与宗教文化. 济南: 齐鲁书社, 2005. [*Хуан Ця*. «Ляо Чжай чжи и» и религиозная культура. Цзинань: Ци Лу шушэ, 2005.] (На кит. яз.)
19. 李学良. 破异——探秘《聊斋志异》中的方术世界. 北京: 当代世界出版社, 2017. [*Ли Сюэлян*. Разоблачение необыкновенного — раскрытие тайн магического мира «Ляо Чжай чжи и». Пекин: Дандай шицзе чубаньшэ, 2017.] (На кит. яз.)
20. 王海洋. 清代仿〈聊斋志异〉之传奇小说研究. 合肥: 安徽人民出版社, 2009. [*Ван Хайян*. Изучение *чуаньци* эпохи Цин, подражающих «Ляо Чжай чжи и». Хэфэй: Аньхой жэньминь чубаньшэ, 2009.] (На кит. яз.)
21. 蒋玉斌. 聊斋志异的清代衍生作品研究. 北京: 中国社会科学出版社, 2012. [*Цзян Юйбинь*. Исследование производных от «Ляо Чжай чжи и» произведений эпохи Цин. Пекин: Чжунго шэхуэй кэсюэ чубаньшэ, 2012.] (На кит. яз.)
22. 杜建华. 《聊斋志异》与川剧聊斋戏. 成都: 四川文艺出版社, 2004. [*Ду Цзяньхуа*. «Ляо Чжай чжи и» и пьесы сычуаньской оперы по мотивам сюжетов сборника. Чэнду: Сычуань вэнь чубаньшэ, 2004.] (На кит. яз.)
23. 郑秀琴. 论《聊斋志异》在清代的改编: 以戏曲为中心. 北京: 中国戏剧出版社, 2009. [*Чжэн Сюцинь*. К вопросу об адаптациях «Ляо Чжай чжи и» в эпоху Цин: на примере традиционной китайской музыкальной драмы. Пекин: Чжунго сицзюй чубаньшэ, 2009.] (На кит. яз.)
24. 赵庆超、霍巧莲. 聊斋小说的当代电影改编研究. 南昌: 江西人民出版社, 2017. [*Чжао Цинчао, Хо Цяолянь*. Исследование современных киноэкранизаций «Ляо Чжай чжи и». Наньчан: Цзянси жэньминь чубаньшэ, 2017.] (На кит. яз.)
25. 李海军. 从跨文化操纵到文化和合: 《聊斋志异》英译研究. 上海: 上海交通大学出版社, 2014. [*Ли Хайцзюнь*. От межкультурного доминирования до культурной гармонии: исследование переводов «Ляо Чжай чжи и» на английский язык. Шанхай: Шанхай цзяотун дасюэ чубаньшэ, 2014.] (На кит. яз.)
26. 孙雪瑛. 聊斋志译: 诠释学视阈下的《聊斋志异》翻译研究. 上海: 上海三联书店, 2016. [*Сунь Сюэинь*. Переводы «Ляо Чжай чжи и»: исследование переводов «Ляо Чжай чжи и» с точки зрения герменевтики. Шанхай: Шанхай саньянь шудянь, 2016.] (На кит. яз.)
27. 李海军、蒋凤美、吴迪龙. 聊斋志异英语译介研究 (1842–1948). 北京: 科学出版社, 2019. [*Ли Хайцзюнь, Цзян Фэнмэй, У Дилун*. Исследование переводов «Ляо Чжай чжи и» на английский язык (1842–1948). Пекин: Кэсюэ чубаньшэ, 2019.] (На кит. яз.)
28. 朱振武. 《聊斋志异》的创作发生及其在英语世界的传播. 上海: 学林出版社, 2017. [*Чжу Чжэньу*. Создание «Ляо Чжай чжи и» и его распространение в англоязычном мире. Шанхай: Сюэлинь чубаньшэ, 2017.] (На кит. яз.)
29. 刘晓静. 三百年遗响: 蒲松龄俚曲音乐研究. 上海: 上海三联出版社, 2002. [*Лю Сюэцзин*. Трехсотлетние отзвуки: исследование народных мелодий в *лицюй* Пу Сунлина. Шанхай: Шанхай саньянь шудянь, 2002.] (На кит. яз.)
30. 陈玉琛. 聊斋俚曲. 济南: 山东文艺出版社, 2004. [*Чэнь Юйчэнь*. *Лицюй* из кабинета Ляо. Цзинань: Шаньдун вэнь чубаньшэ, 2004.] (На кит. яз.)
31. 刘秀荣、刘婷婷. 聊斋俚曲论纲. 济南: 齐鲁书社, 2016. [*Лю Сюэрун, Лю Тинтин*. Тезисы о *лицюй* Ляо Чжая. Цзинань: Ци Лу шушэ, 2016.] (На кит. яз.)
32. 邵吉志. 《从〈志异〉到“俚曲”: 蒲松龄新解》. 济南: 齐鲁书社, 2008. [*Шао Цзичжи*. От «Описания удивительного» до *лицюй*: новое толкование творчества Пу Сунлина. Цзинань: Ци Лу шушэ, 2008.] (На кит. яз.)

33. 冯春田. 聊斋俚曲语法研究. 郑州: 河南大学出版社, 2003. [Фэн Чуньтянь. Исследование грамматики *лицюй* Ляо Чжая. Чжэнчжоу: Хэнань дасюэ чубаньшэ, 2003.] (На кит. яз.)
34. 翟燕. 聊斋俚曲语气词研究. 北京: 中国社会科学出版社, 2013. [Ди Янь. Исследование модальных частиц в *лицюй* Ляо Чжая. Пекин: Чжунго шэхуэй кэсюэ чубаньшэ, 2013.] (На кит. яз.)
35. 张泰. 聊斋俚曲集方言俗语汇释. 北京: 九州出版社, 2015. [Чжан Тай. Разъяснение диалектной простонародной лексики в *лицюй* Ляо Чжая. Пекин: Цзючжоу чубаньшэ, 2015.] (На кит. яз.)
36. 《金瓶梅词话》《醒世姻缘传》《聊斋俚曲集》语言词典 / 徐复岭. 上海: 上海辞书出版社, 2018. [Словарь лексики «Цветов сливы в золотой вазе», «Брачных уз, мир пробуждающих», «Сборника *лицюй* Ляо Чжая» / Сюй Фулин. Шанхай: Шанхай цышу чубаньшэ, 2018.] (На кит. яз.)
37. 董绍克. 聊斋俚曲集俗字研究. 北京: 商务印书馆, 2019. [Дун Шаокэ. Исследование «вульгарных иероглифов» в сборнике *лицюй* из кабинета Ляо. Пекин: Шаньгу иньшугуань, 2019.] (На кит. яз.)
38. 许培新. 蒲松龄聊斋俚曲集五种句式研究. 长春: 东北师范大学出版社, 2019. [Сюй Пэйсинь. Исследование пяти видов синтаксического строя предложений в сборнике *лицюй* из кабинета Ляо. Чанчунь: Дунбэй шифань дасюэ чубаньшэ, 2019.] (На кит. яз.)
39. 聊斋学研究初集 / 李桂奎、樊庆彦. 济南: 齐鲁书社, 2019. [Первый сборник ляочжаеведения / Ли Гуйкуй, Фань Цинъянь. Цзинань: Ци Лу шушэ, 2019.] (На кит. яз.)
40. 周先慎. 周先慎细说聊斋. 上海: 上海三联书店, 2015. [Чжоу Сяньшэнь. Чжоу Сяньшэнь подробно рассказывает о «Ляо Чжай чжи и». Шанхай: Шанхай саньянь шудянь, 2015.] (На кит. яз.)
41. 马振方. 聊斋志异面面观. 北京: 北京出版社, 2019. [Ма Чжэньфан. «Ляо Чжай чжи и» во всех аспектах. Пекин: Бэйцзин чубаньшэ, 2019.] (На кит. яз.)
42. 张国风. 话说聊斋. 桂林: 广西师范大学出版社, 2008. [Чжан Гофэн. Говоря о «Ляо Чжай чжи и». Гуйлинь: Гуанси шифань дасюэ чубаньшэ, 2008.] (На кит. яз.)
43. 聊斋志异鉴赏辞典 / 李桂奎、冀运鲁. 上海: 上海辞书出版社, 2015. [Благожелательный словарь «Ляо Чжай чжи и» / Ли Гуйкуй, Ци Юньлу. Шанхай: Шанхай цышу чубаньшэ, 2015.] (На кит. яз.)
44. 左江. 《聊斋志异》二十讲. 郑州: 河南大学出版社, 2019. [Цзо Цзян. Двадцать глав о «Ляо Чжай чжи и». Чжэнчжоу: Хэнань дасюэ чубаньшэ, 2019.] (На кит. яз.)

References

1. Zou Zongliang. *A Collection of Research Articles about Pu Songling*. Jinan, Shandong daxue chubanshe, 2011. (In Chinese)
2. Zhao Botao. *New studies on "Liao Zhai zhi yi"*. Beijing, Wenhua yishu chubanshe, 2017. (In Chinese)
3. Zhang Chongchen. *A collection of articles about "Liao Zhai zhi yi"*. Beijing, Shangwu yinshuguan, 2017. (In Chinese)
4. Zhao Yu. *First volume of comments and studies of "Liao Zhai zhi yi"*. Tianjin, Tianjin renmin chubanshe, 2019. (In Chinese)
5. Pu Songling. *New assessment and detailed comments on "Liao Zhai zhi yi"* / transl. by Zhao Botao. Beijing, Renmin wuxue chubanshe, 2016. (In Chinese)
6. *A collection of Pu Songling's poems* / Jiao Weizhu. Jinan, Qi Lu shushe, 2017. (In Chinese)

7. Pang Yunfeng, Niu Menggang, Wang Fuchen. *A research on Pu Songling's educational ideas and practices*. Jinan, Shandong renmin chubanshe, 2014. (In Chinese)
8. Zhao Huaizhen. *A collection of works on "Liao Zhai zhi yi"*. Xianggang, Xianggang tianma tushu youxian gongsi, 2002. (In Chinese)
9. Wang Binling. *Research on Pu Songling and his "Liao Zhai zhi yi"*. Beijing, Zhonghua shuju, 2016. (In Chinese)
10. Kong Mingsheng. *Ideological Features of "Liao Zhai zhi yi"*. Shanghai, Wenhui chubanshe, 2013. (In Chinese)
11. Pu Xianhe. *Random Comments on "Liao Zhai zhi yi"*. Jinan, Shandong Qi Lu shushe, 2018. (In Chinese)
12. Miao Huaiming, Wang Wenjun. The Review and Reflection of Liao Zhai zhi yi's document study in the past decades of 21st century. *Pu Songling yanjiu*. 2016. No. 3. P.135–148. (In Chinese)
13. Ji Yunlu. *A research on the origin of narrative technique in "Liao Zhai zhi yi"*. Hefei, Huangshan shushe, 2011. (In Chinese)
14. Liu Shaoxin. *A research on narration in "Liao Zhai zhi yi"*. Beijing, Zhongguo shehui kexue chubanshe, 2012. (In Chinese)
15. Shang Jiwu. *A research on narrative technique in "Liao Zhai zhi yi"*. Nanjing, Nanjing daxue chubanshe, 2018. (In Chinese)
16. Wang Binling. *Unique features of werefoxes — "Liao Zhai zhi yi" and vernacular culture*. Haerbin, Heilongjiang renmin chubanshe, 2003. (In Chinese)
17. Xu Wenjun. *Vernacular culture in "Liao Zhai zhi yi"*. Jinan, Qi Lu shushe, 2008. (In Chinese)
18. Huang Qia. *"Liao Zhai zhi yi" and religion*. Jinan, Qi Lu shushe, 2005. (In Chinese)
19. Li Xueliang. *Exposing the extraordinary — revealing the secrets of the magical world "Liao Zhai zhi yi"*. Beijing, Dangdai shijie chubanshe, 2017. (In Chinese)
20. Wang Haiyang. *A study of Chuanqi of the Qing era, imitating "Liao Zhai zhi yi"*. Hefei, Anhui renmin chubanshe, 2009. (In Chinese)
21. Jiang Yubin. *A research of imitating "Liao Zhai zhi yi" works of the Qing era*. Beijing, Zhongguo shehui kexue chubanshe, 2012. (In Chinese)
22. Du Jianhua. *"Liao Zhai zhi yi" and plays of the Sichuan opera based on the plots of the collection*. Chengdu, Sichuan wenyi chubanshe, 2004. (In Chinese)
23. Zheng Xiuqin. *Adaptations of "Liao Zhai zhi yi" in the Qing era: based on the example of traditional Chinese opera*. Beijing, Zhongguo xiju chubanshe, 2009. (In Chinese)
24. Zhao Qingchao, Huo Qiaolian. *A research of modern film adaptations of "Liao Zhai zhi yi"*. Nanchang, Jiangxi renmin chubanshe, 2017. (In Chinese)
25. Li Haijun. *From Intercultural Dominance to Cultural Harmony: A Study of the English Translations of "Liao Zhai zhi yi"*. Shanghai, Shanghai jiaotong daxue chubanshe, 2014. (In Chinese)
26. Sun Xueying. *"Liao Zhai zhi yi" translations: A hermeneutic study of "Liao Zhai zhi yi" translations*. Shanghai, Shanghai san lian shudian, 2016. (In Chinese)
27. Li Haijun, Jiang Fengmei, Wu Dilong. *A research of translations of "Liao Zhai zhi yi" into English (1842–1948)*. Beijing, Kexue chubanshe, 2019. (In Chinese)
28. Zhu Zhenwu. *The Occurrence of the Creation of Liao Zhai zhi yi and its Dissemination in the English World*. Shanghai, Xue lin chubanshe, 2017. (In Chinese)
29. Liu Xiaojing. *Three hundred year old echoes: A study of folk melodies in the Liqu of Pu Songling*. Shanghai, Shanghai san lian chubanshe, 2002. (In Chinese)
30. Chen Yuchen. *Liao Zhai's liqu*. Jinan, Shandong wenyi chubanshe, 2004. (In Chinese)
31. Liu Xiurong, Liu Tingting. *Liao Zhai's Liqu abstracts*. Jinan, Qi Lu shushe, 2016. (In Chinese)

32. Shao Jizhi. *From "Strange stories" to Liqu: A New Interpretation of Pu Songling's works*. Jinan, Qi Lu shushe, 2008. (In Chinese)
33. Feng Chuntian. *A study of the grammar of Liao Zhai's Liqu*. Zhengzhou, Henan daxue chubanshe, 2003. (In Chinese)
34. Di Yan. *A study of modal particles in Liao Zhai's Liqu*. Beijing, Zhongguo shehui kexue chubanshe, 2013. (In Chinese)
35. Zhang Tai. *Interpretation of the dialectal vernacular vocabulary in Liao Zhai's Liqu*. Beijing, Jiu zhou chubanshe, 2015. (In Chinese)
36. *Vocabulary of "Jin Ping Mei", "Xingshi Yinyuan Zhuan" and "Liao Zhai zhi yi" / Xu Fuling*. Shanghai, Shanghai cishu chubanshe, 2018. (In Chinese)
37. Dong Shaoke. *A study of "colloquial varieties of hieroglyphs" in the collection of Liao Zhai's Liqu*. Beijing, Shangwu yinshuguan, 2019. (In Chinese)
38. Xu Peixin. *A study of five types of syntactic structure of sentences in the collection of Liao Zhai's Liqu*. Changchun, Dongbei shifan daxue chubanshe, 2019. (In Chinese)
39. *The first collection of Liao Zhai studies / Li Guikui, Fan Qingyan*. Jinan, Qi Lu shushe, 2019. (In Chinese)
40. Zhou Xianshen. *Zhou Xianshen talks about "Liao Zhai zhi yi" in detail*. Shanghai, Shanghai san lian shudian, 2015. (In Chinese)
41. Ma Zhenfang. *"Liao Zhai zhi yi" in all aspects*. Beijing, Beijing chubanshe, 2019. (In Chinese)
42. Zhang Guofeng. *Talking about "Liao Zhai zhi yi"*. Guilin, Guangxi shifan daxue chubanshe, 2008. (In Chinese)
43. *Benevolent dictionary of "Liao Zhai zhi yi" / Li Guikui, Ji Yunlu*. Shanghai, Shanghai cishu chubanshe, 2015. (In Chinese)
44. Zuo Jiang. *Twenty chapters about "Liao Zhai zhi yi"*. Zhengzhou, Henan daxue chubanshe, 2019. (In Chinese)

Перевод Ю. Ю. Булавкиной

Старостина А. Б.

(Институт востоковедения Российской академии наук, Россия)

ИСТОЧНИКИ МИНИАТЮРЫ ПУ СУНЛИНА О ТОРГОВЦАХ ЖИВЫМ ТОВАРОМ

Аннотация: Реконструкция авторской стратегии в сборнике «Ляо Чжай чжи и» (聊齋誌異) подразумевает определение того, в какой степени текст отражает современные Пу Сунлину этнографические и фольклорные реалии. В статье предложен подход к решению этой задачи на материале миниатюры «Превращение в скотов» («Цзао чу», 造畜). В исследовательской литературе ее возводят или к танскому рассказу «Третья хозяйка с моста Баньцяо» (IX в.), или к актуальным для времени написания демонологическим представлениям. На основе анализа общей структуры миниатюры и ее лексических особенностей, а также сравнения текста с более ранними произведениями, посвященными превращениям людей в животных, сделан вывод о том, что источниками текста стали доступные автору в повседневной жизни этнографические сведения, а также переработанное ядро рассказа «Третья хозяйка...», дополненное широко распространенными фольклорными мотивами.

Ключевые слова: Пу Сунлин, китайский фольклор, кросскультурные связи, демонологические представления, оборотничество.

Starostina Aglaia

(Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences, Russia)

SOURCES OF PU SONGLING'S MINIATURE TALE *MAKING ANIMALS*

Abstract: The reconstruction of the author's original strategy in the collection *Liao Zhai zhi yi* (聊齋誌異) implies the ascertaining of the extent to which the text reflects the ethnographic and folklore facts contemporary for Pu Songling. The article offers an attempt of the approach based on the examination of a miniature tale called *Making Animals* (*Zao chu*, 造畜). Researchers see its origins either in the Tang story *Third Lady of Banqiao Bridge* (9th century) or in current demonological beliefs. An analysis of the general structure of the miniature and its lexical features has been conducted. On its basis, as well as on the basis of the comparison of the text with earlier works about the transformation of human beings into animals, we conclude that the sources of the tale were ethnographic information obtained by the author in everyday life, and the story *Third Lady...* combined with several widespread folklore motifs.

Keywords: Pu Songling, Chinese folklore, cross-cultural communication, demonological beliefs, shapeshifting.

Жанр, получивший позже наименование *чуаньци* (傳奇) — «повествования об удивительном», — с самого своего возникновения, то есть приблизительно с начала эпохи Тан, подразумевал включенность произведения в интертекстуальное пространство. Эта особенность отмечается и у многих более ранних коротких мифологических рассказов; но последние еще сохраняли установку на

достоверность, полностью отсутствующую в новеллах *чуаньци*. Обязательная для китайской фантастической сюжетной прозы опора на фольклорный материал одновременно позволяла максимально вольное с ним обращение.

Как и другие новеллисты, Пу Сунлин постоянно использовал фольклорные материалы. Он обращался и к устным источникам, и к записям современников. Роль беспристрастного собирателя, которую иногда принимали на себя *literati*, опрашивая знакомых, слуг и крестьян и записывая их сообщения с минимальными искажениями, была ему чужда. Фольклорное было вписано в литературу, а литература кодировала социальное и политическое; тексты Пу Сунлина отличаются интерсемиотичностью и интертекстуальностью. При этом он легко пренебрегает временными и пространственными рамками. Современные ему шаньдунские мифологические рассказы формируют образный каркас для множества рассказов в «Ляо Чжай чжи и»; в то же время большой сегмент этого сборника обыгрывает мотивы и сюжеты фантастической прозы эпохи Тан, тоже имеющей фольклорные истоки и связанной с самыми разными локациями и культурными субстратами.

Выделение актуальных этнографических и фольклорных сведений в работах Пу Сунлина требует осторожности и внимательности. Эта задача стоит по отношению ко всему корпусу «Ляо Чжай чжи и», и без ее системного решения едва ли возможно составить адекватное представление об авторском замысле и понять, как устроена *вселенная* сборника.

В настоящей статье будет предпринята попытка определить, какими были источники миниатюры «Превращение в скотов» («Цзао чу», 造畜) из второго *цзюаня* «Ляо Чжай чжи и» (по делению, принятому в издании Чжан Юхэ, 張友鶴 [1]). Внешне она напоминает этнографическую зарисовку, написана ритмизованной прозой и посвящена разновидностям порчи и колдовства (*янь мэи*, 魇昧 или 魇魅). В исследовательской литературе существует два мнения по поводу происхождения данного текста: его возводят к танскому рассказу «Третья хозяйка с моста Баньцяо» или к современному Пу Сунлину устному мифологическому повествованию. Мы предложим возможное решение этого вопроса, обратившись, во-первых, к сравнительному материалу: к другим цинским сборникам сюжетной прозы, к текстам, входящим в сюжетное гнездо «Третьей хозяйки с моста Баньцяо», и к совокупности древних и средневековых рассказов, посвященных превращениям живых существ; во-вторых, к структуре самой миниатюры, ее содержанию и лексическим особенностям.

Для удобства читателя ниже приведен ее перевод (выполнен по изданию Чжан Юхэ [1, с. 185]).

Превращение в скотов

В искусстве порчи и колдовства есть разные пути. Приманивают кушаньями, потчуют хитро, — и дух смущается у человека, и он готов идти за [тем, кто угостил]. В народе это называют «вести на нитке», а к югу от Янцзы — «тянуть за нить». Дети неразумны — и попадают на эту уловку часто. Еще иные превращают людей

в зверей, это называется «делать скотами». К северу от Янцзы такое, кажется, бывает редко, к югу от Хуанхэ — гораздо чаще.

Случилось, что к одной гостинице в Янчжоу явился какой-то человек. За ним шла вереница ослов; всего их было пять. Он привязал их у лошадиной кормушки со словами: «Сейчас вернусь», — и попросил, чтоб не поили и не кормили. Ушел.

На жарком солнце ослы стали брыкаться и реветь. Хозяин гостиницы их отвел подальше и привязал в теньке. Но там, увидев воду, ослы к ней бросились, тогда он отвязал их и дал напиться. Глотнув воды, они свалились в пыль и тут же превратились в женщин. Ошеломленный трактирщик стал их спрашивать, в чем дело, но они отвыкли говорить и не смогли ему ответить. Он спрятал их в покоех.

Тем временем хозяин возвратился, уже с пятью баранами. Пригнал их во двор гостиницы и с удивлением спросил, куда девались ослы. Трактирщик усадил его, велел нести обед и заявил: «Поешьте, гость, покамест. Ослов сейчас вам приведут». Затем пошел на двор, баранов напоил. Те сразу, перевернувшись, обратились в мальчиков. Тогда трактирщик тайно доложил об этом в управу области. Оттуда прислали приставов; [хозяина] арестовали и палками забили насмерть.

СТРУКТУРА ТЕКСТА И СВИДЕТЕЛЬСТВА СОВРЕМЕННОКОВ

Текст миниатюры распадается на две видимые части: первая говорит о торговцах людьми, дающих жертвам с едой наркотик. Вторая часть посвящена таким же торговцам, владеющим магическим искусством превращения людей в животных, которым они пользуются, видимо, для удобства транспортировки (из текста следует, что волшебство уничтожается, как только жертва что-нибудь выпьет или съест; следовательно, использовать его для того, чтобы получать скот для продажи на рынке, было бы непрактичным). Эта часть проиллюстрирована примером, который и занимает большую часть объема всего текста.

Обратимся сначала к разбору первой части. Пу Сунлин сообщает о практике, которая к югу от Янцзы называется «тянуть за нить» (*чэ сюй*, 扯絮), а севернее — «вести на нитке» (*да сюй ба*, 打絮巴). Она заключается в том, что людей, чаще всего детей, угощают неким лакомством, после которого у них мутится в голове, и торговец может беспрепятственно увести их за собой. Такая деятельность и связанные с ней слухи известны и неоднократно описаны (см., например, [2, с. 67; 3; 4, с. 124 ff.; 5]). Дань Минлунь (但明倫, 1782–1855) в заметке к «Превращению в скотов» пишет: «Выражения “вести на нитке” и “тянуть за нить” обозначают, в общем, один и тот же прием. В разных провинциях его называют по-разному. В наших же местах [т. е. в Гуйчжоу — А. С.] говорят о “мулах на высоких ножках” (*гаоцзяо лоцзы*, 高脚骡子). Ведут с собой по дороге женщин до двух-трех сотен человек, якобы торговки; на самом деле — похищенных. Когда расспрашивают тех, кому удалось сбежать, они говорят: “Когда меня одурманили, показалось, что все вокруг потемнело или что вокруг тигры и пантеры или речная вода. Видна только одна тропинка посередине, и вдруг оказывается, что тебе остается только идти по ней”. Всеми такими делами занимаются уроженцы Сычуани и Чу» [1, с. 185–186].

Интересно, что Пу Сунлин квалифицирует действия торговцев людьми как «порчу и колдовство» (*янь мэи*, 魘昧 или 魘魅). Практики *янь мэи* (под которыми понимались разные способы ворожбы, направленные на нанесение вреда жизни и/или здоровью жертвы) подпадали под третий пункт 289 статьи «Законов Великой Цин» («Да Цин люй ли», 大清律例, английский перевод см. в [6, с. 275]). Со времен эпохи Тан, когда они назывались *я мэи* (厭魅), порча и колдовство относились к тяжким преступлениям из категории «безнравственных»; совершившие их, как правило, не подлежали амнистии (*бу дао*, 不道). Э. Т. Уильямс передает термин *бу дао* как *inhuman crimes* [2, с. 63], а В. М. Рыбаков — как «извращения» [7, с. 134].

Вторая часть открывается утверждением о том, что «превращение в скотов» встречается редко «к северу от Янцзы», а «к югу от Хуанхэ» — часто (при том, что бассейн Янцзы расположен южнее бассейна Хуанхэ). Если здесь нет ошибки, то Пу Сунлин ограничивает распространение описанной преступной практики территорией между южным берегом Хуанхэ и северным берегом Янцзы. Все же фраза звучит загадочно, поскольку место действия рассказанной далее истории — Янчжоу, то есть как раз регион, расположенный непосредственно на северном берегу Янцзы, а для него, по логике автора, подобные явления не особенно характерны. Поэтому Дж. Минфорд, например, в переводе пишет: «это реже случается на севере, но более распространено к югу от Желтой реки» [8, с. 198], а в сокращенном издании «Ляо Чжай чжи и» (1767) Ван Цзиньфана (王金範) дан такой вариант этого предложения: «Это искусство чаще всего встречается к югу от Янцзы» (*Цы шу цзян и нань цзуй до*, 此術江以南最多) [9, с. 240]; на этом варианте основан перевод Г. А. Джайлза [10, с. 265]. Действительно, земли к югу от Янцзы имели репутацию мест, где колдовство очень распространено (см., например, [11, с. 8]).

Как бы то ни было, Пу Сунлин бывал в Янчжоу и теоретически мог записать там историю о превращении людей в животных работоторговцами. Так, Чэн Ичжун (程毅中) высказал предположение о том, что в основу «Превращения в скотов» легло предание, ходившее в народе [12, с. 198]. Эту гипотезу принимает и К. Вибе (Рид), говоря о том, что текст из «Ляо Чжай чжи и» можно считать, «вероятно, частью той же общей фольклорной традиции, включающей другой набор мотивов» [13, с. 331].

Верифицировать эту версию не получается: известен еще только один цинский рассказ о злонамеренных колдунах, обращавших людей в скотину, — «Превращение в лошадей» («Бянь ма», 變馬) Чэн Линя (程麟) [14, с. 42]. Он написан в последней четверти XIX в., и его действие происходит, что интересно, как раз «на юг от Хуанхэ» — в Шаньдуне (здесь можно предположить оммаж Пу Сунлину). Это, очевидно, творческая переделка танской новеллы, о которой пойдет речь ниже; она не добавляет сведений о существовании подобных верований в эпоху Цин. О колдунах — торговцах людьми говорится в этнографическом сборнике Сюй Кэ (徐珂, 1869–1928) «Цин бай лэй чао» (清稗類鈔, «Сборник мелочей [эпохи] Цин, разбитый на разделы», 1916). Им посвящен особый параграф

в разделе «Мошенники» («Цин бай лэй чао», ХСХVI, 20), однако он представляет собой смесь миниатюры Пу Сунлина и процитированного выше комментария Дянь Минлуэ.

Подтверждений тому, что в Янчжоу (или где-нибудь в Китае вообще) после эпохи Тан существовали подобные верования, в настоящее время нет.

ГРУППА СЮЖЕТОВ О ПРЕВРАЩЕНИИ В ОСЛОВ

Некоторые исследователи видят источник «Превращения в скотов» в танском рассказе «Третья хозяйка с моста Баньцяо» («Баньцяо сань нянцзы», 板橋三娘子), известном также под названием «Записки о мосте Баньцяо» («Баньцяо цзи», 板橋記), сюжет которого тоже строится вокруг трансформации людей в ослов. Этот рассказ входил в ныне утраченную книгу «Записки о делах к востоку от [Желтой] реки» («Хэ дун цзи», 河東記), которую датируют IX в. (подробнее о сборнике и непосредственно о рассказе см. [15, с. 341–346]).

На связь «Превращения в скотов» Пу Сунлина с «Третьей хозяйкой...» указывали, например, Чэн Гофу (程國賦) [16, с. 35–36], Лю Шоухуа (劉守華) [17, с. 242], Мэн Чжаои (孟昭毅) [18, с. 168]. Как вероятный источник «Превращения в скотов» «Третья хозяйка с моста Баньцяо» включена в сборник материалов по «Ляо Чжай чжи и» под редакцией Чжу Исюаня (朱一玄) [19, с. 47–48]. Чэн Ичжун, как было сказано выше, допускает возможность прямой обработки Пу Сунлином современного ему народного предания и пишет, что «Превращение в скотов» «не обязательно было заимствовано из “Хэ дун цзи”» [12, с. 198].

До наших дней рассказ о Третьей хозяйке дошел в составе 286-го *цзюаня* «Тайпин гуан цзи» (太平廣記, «Обширных записей годов Тайпин», X в.), 41-го *цзюаня* «Гу цзинь шо хай» (古今說海, «Моря речений древности и современности», XVI в.), а также 32-го *цзюаня* «Гу цзинь тань гай» (古今譚概, «Очерка бесед древности и современности», XVII в., составитель Фэн Мэнлун, 馮夢龍). Это разные редакции одного текста, отличающиеся друг от друга незначительно. Содержание рассказа таково:

У города Бяньчжоу, рядом с мостом Баньцяо, стояла харчевня. Содержала ее некто Третья хозяйка. Харчевня процветала, и во дворе всегда находилось немало стадо ослов, которых можно было купить совсем недорого. Купец по имени Чжао Цзихэ по пути в столицу заночевал в этой харчевне. Там уже собралось шестеро или семеро гостей, которые заняли лучшие кровати. Цзихэ досталась узкая лежанка у стены. Хозяйка щедро угощала гостей и поила их вином, но Цзихэ пить не стал. Когда пьяные гости уснули, он заметил в комнате хозяйки свет и через щель в стене увидел, как женщина достала из шкатулки маленький плуг, деревянного вола и куклу, набрала в рот воды и прыснула на них. Человек распахнул пол комнаты и засеял его гречихой; посеянная гречиха тут же поспела, была сжата и обмолочена. Потом с помощью маленьких жерновов зерно было смолото в муку. Хозяйка убрала человека в шкатулку, а из муки приготовила лепешки. Когда на завтрак подали свежие лепешки, Цзихэ, заподозрив неладное, отказался от еды. Спрятавшись неподалеку, он увидел, что все гости обернулись

ослами. Хозяйка загнала их во двор за харчевней, а деньги и товары забрала себе. Через месяц Цзихэ заехал на тот же постоянный двор. Он ухитрился подменить лепешки, в результате чего хозяйка сама отведала своего волшебного кушанья и превратилась в крепкую ослицу. Цзихэ тут же сел на нее и отправился в путь, прибрав человека с волом и все прочее. Впрочем, ее искусством он не овладел. Через четыре года, когда Цзихэ ехал на ослице по горной дороге, ему встретился старик, который узнал Третью хозяйку, сказал, что она искупила свою вину, и снова превратил ее в человека. Женщина поклонилась старику и ушла.

Ряд особенностей рассказа свидетельствует о его некитайском происхождении, что подтверждается сравнением данной сказки с нарративами из «Океана сказаний» и «Тысячи и одной ночи» [20; 17, с. 242–243]. Генеалогия связки мотивов, лежащей в основе сюжета, прослеживается как минимум до «Одиссеи» и может быть реконструирована с небольшой потерей звеньев (через «Золотого осла» Апулея и далее) [21; 22]. Очевидно, что сюжет этот был заимствован с Ближнего Востока, скорее всего, в устной версии, по торговым путям. Разбор источников и параллелей к «Третьей хозяйке...» приведен в [22], а также — кратко — в предисловии к английскому переводу этого рассказа К. Вибе (Рид) [13].

Ци Ляньсю (祁連休) в указателе сюжетных типов китайского палеофольклора в разделе, посвященном VI–X вв. (Суй — Тан — Пять династий), выделяет тип «Путешественники превращены в ослов» [23, с. 614–618]. При этом он приводит три примера этого типа, первые два из которых — почти совпадающие варианты «Третьей хозяйки...» из «Тайпин гуан цзи» и «Гу цзинь тань гай», а третий — уже упомянутый рассказ Чэн Линя, явная литературная обработка той же «Третьей хозяйки...». У Чэн Линя, впрочем, антагонистов несколько, среди них и женщины, и мужчины, основной зачинщик — мужчина, хозяин постоянного двора. Процесс магического посева зерна описан так: «Хозяин с какими-то другими людьми рассыпали на пол пшеницу, потом полили ее водой, накрыли куском ткани — вот как фокусы показывают. Х. [герой — А. С.] очень удивился и стал сосредоточенно смотреть, что будет дальше. Тут ткань стала вздуваться и поднялась на два *чи* с лишним. Когда хозяин снял ее, стало видно, что пшеница уже выросла и поспела. Пшеничные зерна облущили и размолоти в муку, из которой приготовили пампушки». Все постояльцы, кроме героя, съедают пампушки; затем хозяин выражает желание проводить гостей. У них начинается жажда; «чаю у них с собой не было, так что, достигнув берега реки, они набрали воды и начали пить. У одного из них лицо стало иссиня-черным, а потом превратилось в конскую морду. Хозяин хлестнул его плетью, и тот превратился в коня». То же происходит с остальными, а герой успевает сбежать и пожаловаться в управу. Там убеждаются в правдивости слов героя, скормив не съеденную последним пампушку приговоренному к смерти, и задерживают хозяина постоянного двора и его друзей [14].

Совпадение деталей и последовательности мотивов в этом рассказе с танским текстом практически не позволяет допустить, что у Чэн Линя был еще какой-то независимый устный источник. Единственная яркая деталь, отсутству-

ющая в первоначальном варианте, — внезапная жажда жертв, которые, выпив воды, немедленно превращаются в коней. Вода, таким образом, «активирует» волшебство пампушек. Однако здесь наиболее разумно предположить намеренную инверсию мотива, содержащегося в миниатюре Пу Сунлина, где вода, напротив, расколдовывает рабов торговца.

Для полноты картины следует упомянуть также об утраченной ныне юаньской драме «Записки об ослиной шкуре» («Люй пи цзи», 驢皮記), которая, по всей видимости, тоже была основана на сюжете «Третьей хозяйки...» [24, с. 229–230].

ПРЕВРАЩЕНИЯ ЖИВЫХ СУЩЕСТВ В КИТАЙСКОЙ ТРАДИЦИИ

Бесконечное многообразие превращений живых существ в древних и средневековых китайских текстах можно очень приблизительно разделить на несколько групп (исключая превращения иллюзорные, не затрагивающие сущности животного или человека).

Прежде всего это рассказы о происхождении вещей и явлений, то есть этиологические предания. В них живое и неживое могло претерпевать самые разные метаморфозы. Типичный пример: «Некогда муж с женой и сыном пошли в горы охотиться; отец упал с обрыва, жена с сыном бросились ему на помощь, и все трое превратились в камни» (из трактата VI в. «Чжоу ди ту цзи», 周地圖記, по 398 *цзюаню* «Тайпин гуан цзи»).

В число зафиксированных ранее всего входят превращения, вписанные в общий порядок природы. Такими были, в частности, сезонные трансформации животных. Одни звери превращались в других, птицы — в моллюсков; для даосов это было ярким проявлением всеобщности мировых перемен. Сводя воедино сведения из нескольких древних текстов, «Шу и цзи» (述異記, «Записки о странном», вторая половина V в.) сообщает: «На реке Хуайшуй чижи к осени обращаются мидиями. Когда наступает весна, они снова становятся чижами. Прожив пять сотен лет, чиж превращается в устрицу» (цит. по 465 *цзюаню* «Тайпин гуан цзи»).

В различных животных и птиц по своей воле могли обращаться не только божества и демоны, но и бессмертные, и даже маги. Так, согласно «Ле сянь чжуань» (列仙傳, «Жизнеописаниям бессмертных», ок. II в. н. э.), некто Чжао Ко (趙廓) последовательно превращался в оленя, в тигра и в мышь (по 76 *цзюаню* «Тайпин гуан цзи»).

Есть спорадические упоминания о болезни, в результате которой человек превращается в тигра. Так, во втором *цзюане* «Хуайнань-цзы» (淮南子, II в. до н. э.) говорится о некоем Гунню Ае (公牛哀), который в течение семи дней был тигром. Когда его старший брат вошел в комнату, желая взглянуть на больного, тигр схватил его и убил. Часто превращение в животное бывает следствием безнравственного поведения человека, как в рассказе «Цяо Бэнь» (譙本) из «Е жэнь сянь хуа» (野人間話, «Досужие речи живущего в глуши», X в., по 430 *цзюаню* «Тайпин гуан цзи»): герой, непочтительный к родителям, противный всем од-

носельчанам, превращается в тигра после того, как его мать взывает к небесам. В таких нарративах можно видеть влияние буддизма с его представлениями о сансаре.

Примерно с III в. распространены упоминания о превращениях оборотней: они могут принимать облик неодушевленных предметов, а также других живых существ, чаще всего человека. Это, возможно, самая многочисленная группа, широко представленная уже в «Записках о поисках духов» («Соу шэнь цзи», 搜神記, IV в.).

Следует оговориться, что, хотя повествования о намеренном превращении человека в животное для Китая нетипичны, они существуют. В аналитическом каталоге фольклорно-мифологических мотивов Ю. Е. Березкина и Е. Н. Дувакина есть мотив К36 («Превращенный в животное»): «Герой (героиня) временно превращен(а) в животное (обычно в собаку/койота или в осла). Обычно, когда ему или ей помогают вернуть прежний облик, в животное превращен антагонист. В части текстов метаморфозу испытывает либо только герой, либо только антагонист» [25]. Несмотря на то что в этом указателе китайские источники представлены довольно скупо, для этого мотива приводятся два примера из Китая: та же «Третья хозяйка...» и сказка «Шляпа, которая по небу летала, и мотыжка, которая серебро копала» («Цзуань тянь мао хэ ва инь чу», 鑽天帽和挖銀鋤) [26, с. 201–207], [27, с. 59–64]. В этой истории, тоже явно поздней и пришедшей с Запада, к тому же, что характерно, записанной в западной провинции Ганьсу, герой превращает в обезьяну обидевшую его дочь помещика (международный сюжет АТУ 566 — «Три волшебных предмета и чудесные плоды»).

Как можно видеть, метаморфозы в «Третьей хозяйке...» и в «Превращении в скотов» в любом случае не типичны для китайской литературы и фольклора. Здесь мы имеем дело со злонамеренным превращением людей в животных, к тому же с корыстной целью (это отмечает и И. А. Алимов в очерке о сборнике «Хэ дун цзи» [15, с. 344]). Здесь не идет речь ни о естественном сезонном превращении, ни о процессе, осуществляющемся по собственной воле превращающегося (как у даосских бессмертных, способных свободно изменять свое тело). Нет речи и о трансформации в животное в наказание или в назидание, чаще всего в последующей жизни, но иногда и в этой. Даже исходно антропоморфные оборотни для китайской демонологии в целом не характерны [28, с. 22–25]. Характерно, что в «Тайпин гуан цзи» рассказ помещен именно в раздел «Иллюзии»: с точки зрения составителей свода, он описывал не изменение сущности жертв, а всего лишь сложный морок.

История о Третьей хозяйке пользовалась в Китае популярностью и из столетия в столетие с небольшими изменениями входила в разные сборники, однако в своей экзотичности она, скорее всего, не породила соответствующих поверий.

При этом маловероятно, чтобы рассказ о Третьей хозяйке ускользнул от внимания Пу Сунлина, который постоянно черпал мотивы, колорит и даже сюжеты целиком из танской прозы. Косвенное свидетельство его знакомства с рассказом — эпизод со стремительным выращиванием плодоносящего дерева в рас-

сказе из первого *цзюаня* «Ляо Чжай чжи и», переведенном В. М. Алексеевым под названием «Как он сажил грушу» [29, с. 109] («Чжун ли», 種梨): он мог быть написан под влиянием сцены с гречихой.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ДРУГИХ ФОЛЬКЛОРНЫХ МОТИВОВ

Если «Превращение в скотов», как мы предполагаем, и было написано под влиянием «Третьей хозяйки с моста Баньцяо», то автор не заимствовал сюжета этого рассказа (как впоследствии сделает Чэн Линь). В миниатюре использованы мотивы, присутствующие в «Третьей хозяйке...»: распространенный во всем мире мотив превращения с помощью еды (по классификации С. Томпсона — D551), а также комбинация мотивов, сводящаяся к злонамеренному превращению людей в ослов с корыстной целью.

Но Пу Сунлин органично соединил эти элементы с другими, следуя логике мифологического повествования: животные расколдовываются, когда нарушают наложенный колдуном запрет (ср. мотив D789.4 по С. Томпсону: «Расколдовывание посредством нарушения табу»); вода и пища человеческого мира освобождают из демонического пространства (ср. мотив D764 по С. Томпсону: «Расколдовывание посредством еды или питья»), точно так же, как зачарованное угощение перед этим перенесло жертв в иной мир. Кроме того, понятна немота только что расколдованных женщин: это остаточное явление, свидетельствующее о том, что они побывали в демоническом состоянии (мотив D2020 — «Магическая немота»). Используя образную рамку «Третьей хозяйки...» и соединяя присутствующие в ней мотивы с другими, Пу Сунлин конструирует мифологический нарратив, кодирующий восприятие вполне обыденной преступной деятельности, о которой он говорит в первой части миниатюры.

КАЛАМБУР В НАЗВАНИИ МИНИАТЮРЫ

Если в первой части миниатюры Пу Сунлин использует выражение «в народе называют» (*су мин юэ*, 俗名曰), то во второй, определяя «превращение в скотов», он ограничивается простым «называется» (*мин юэ*, 名曰). «Превращение в скотов» (*цзао чу*, 造畜), по словам автора, есть термин для описанного в рассказе волшебства. В таком значении упомянутый двуслог в письменных источниках до Пу Сунлина не встречается. Но у него есть другое прочтение, *цзао суй*, которое обозначает понятие из юридической практики: «изготовление и хранение [смертельного яда]». В законодательной практике статья об изготовлении и хранении яда обычно шла в связке со статьей о порче или ворожбе (*я мэй*, 厭魅; *янь мэй*, 魘魅). В танском кодексе это статьи 262 и 264 соответственно (подробно см. [7] и [30]). В «Законах Великой Мин» («Да Мин люй», 大明律) оба эти преступления относятся к 312-й статье («ворожба» со временем превращается в подпункт, частный случай «изготовления и хранения»), в цинском кодексе — к 289-й [11]. Случайно употребить эти два слова рядом Пу Сунлин едва ли мог. Первое пред-

ложение миниатюры: «В искусстве порчи и колдовства есть разные пути» (*Янь мэй чжи шу бу и ци дао*, 魘昧之術不一其道) — вообще перефразирует танский кодекс («Тан люй шу и», 唐律疏議, I, 6), где говорится (пер. В. М. Рыбакова [31, с. 88]): «Способов ворожбы и колдовства много, так что они не могут быть описаны все» (*Я мэй чжэ ци ши до дуань букэ цзюй шу*, 厭魅者其事多端不可具述).

Скорее всего, свежее прочтение старого юридического термина привело к появлению неологизма, а использование выражения *янь мэй* и первая фраза миниатюры должны были стать ключом для читателя к тому, что автор сознательно играет словами, а следующая далее история — плод его фантазии.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В «Превращении в скотов» Пу Сунлин предпринимает попытку соединить социальную практику и паранормальный опыт современников со старинным экзотическим сюжетом. Учитывая, что параллелей к сюжету в записях фольклора эпох Мин — Цин и позже не существует (как минимум, они не известны исследователям), а центральный комплекс мотивов совпадает с таковым у танского рассказа, доказанно заимствованного с Запада через Центральную Азию, опора на актуальные мифологические представления во второй части текста маловероятна.

Указанием на то, что речь идет об экспериментальном фантазийном переосмыслении современных реалий с помощью старых мотивов, служит обыгрывание средневековых юридических текстов в названии и теле миниатюры.

Таким образом, основные источники «Превращения в скотов» — это доступные автору актуальные этнографические сведения, а также связка мотивов, заимствованная из танского рассказа «Третья хозяйка с моста Баньцяо» и дополненная несколькими широко распространенными в мировом фольклоре элементами.

Литература

1. 蒲松齡. 聊齋誌異會校會注會評本. 張友鶴輯校. 上海: 上海古籍出版社, 2011. [*Пу Сунлин*. Повести о странном из Досужего кабинета. С собранием текстологических замечаний, комментариев и критических суждений. Ред. и сост. Чжан Юхэ. Шанхай: Шанхай гуцзи чубаньшэ, 2011.] (На кит. яз.).
2. Williams E. T. Witchcraft in the Chinese Penal Code // *Journal of the North China Branch of the Royal Asiatic Society*. 1907. Vol. 38. P. 61–96.
3. 郭松義. 清代刑案中記錄的蒙汗藥 // 清史論集. 北京: 紫禁城出版社, 2003. 頁144–149. [*Го Суньи*. Свидетельства о мэнханьяо (одурманивающем снадобье) в уголовных делах эпохи Цин // Цин ши луньцзи. Пекин: Цзыцзиньчэн чубаньшэ, 2003. С. 144–149.] (На кит. яз.).
4. *ter Haar B. J.* Telling Stories: Witchcraft and Scapegoating in Chinese History. Leiden: Brill, 2006.
5. 吳靜芳. 藥物與犯罪: 清代刑案所見麻藥的使用及其風險 // 故宮學術季刊. 2019. № 36 (3). 頁39–74. [*У Цзинфан*. Медицинские препараты и преступления: упоминания

- о применении наркотических средств и связанных с ним рисков в уголовных делах эпохи Цин // Гугун сюэшу цзикань. 2019. № 36 (3). С. 39–74]. (На кит. яз.).
6. The Great Qing Code. Transl. by W. C. Jones. New York: Oxford University Press, 1994.
 7. Рыбаков В. М. Уголовное преследование бесконтактных покушений на личность по законам династии Тан. Часть 1 // Вестник СПбГУ. Востоковедение. Африканистика. 2012. № 1. С. 129–137.
 8. Strange Tales from a Chinese Studio. Transl. and comm. by J. Minford. London: Penguin, 2006.
 9. 蒲松齡. 王刻《聊齋誌異》. 孟繁海、孟原校注. 濟南: 齊魯書社, 2003. [Истории о необычном из Досуемого кабинета в редакции Ван [Цзиньфаня] с комментарием. Пред. и комм. Мэн Фаньхая и Мэн Юаня. Цзинань: Ци Лу шушэ, 2003.] (На кит. яз.).
 10. *Pu Songling*. Strange Stories from a Chinese Studio. Transl. and comp. by H. A. Giles. London: T. De La Rue, 1880.
 11. *Zhao Xiaohuan*. Sorcery Crimes, Laws, and Judicial Practice in Traditional China (July 3, 2016) // Australian Journal of Asian Law. 2016. Vol. 17. No. 1. Article 1. URL: <https://ssrn.com/abstract=2804393> (дата обращения: 30.07.2020).
 12. 程毅中. 唐代小說史. 北京: 人民文學出版社, 2003. [Чэн Ичжун. История танской сюжетной прозы. Пекин: Жэньминь вэньсюэ чубаньшэ, 2003.] (На кит. яз.).
 13. *Wiebe C. E.* »Banqiao San Niangzi« 板橋三娘子 (Third Lady of Plank Bridge Inn) from Xue Yusi 薛漁思, Hedong Ji 河東記 // Tang Dynasty Tales: A Guided Reader. Singapore: World Scientific Publishing, 2016. P. 289–338.
 14. 程趾祥. 此中人語. 上海: 廣益書局, 1946. [Чэн Чжисян. Рассказы здешних людей. Шанхай: Гуанъи шуцзюй, 1946.] (На кит. яз.).
 15. *Алимов И. А.* Записи о сокровенных чудесах. Краткая история китайской прозы сяошо VII–X вв. СПб.: Петербургское востоковедение, 2017.
 16. 程國賦. 唐代小說嬗變研究. 廣州: 廣東人民出版社, 1997. [Чэн Гофу. Исследование эволюции танской сюжетной прозы. Гуанчжоу: Гуандун жэньминь чубаньшэ, 1997.] (На кит. яз.).
 17. 劉守華. 比較故事學論考. 哈爾濱: 黑龍江人民出版社, 2003. [Лю Шоухуа. Исследования по сравнительному изучению сказок. Харбин: Хэйлунцзян жэньминь чубаньшэ, 2003.] (На кит. яз.).
 18. 孟昭毅. 絲路驛花: 阿拉伯波斯作家與中國文化. 銀川: 寧夏人民出版社, 2002. [Мэн Чжаои. Цветы на почтовых станциях Шелкового пути: арабские и персидские писатели и китайская культура. Иньчуань: Нинся жэньминь чубаньшэ, 2002.] (На кит. яз.).
 19. 朱一玄. 聊齋志異資料匯編. 天津: 南開大學出版社, 2002. [Чжу Исюань. Сборник материалов по «Ляо Чжай чжи и». Тяньцзинь: Нанькай дасюэ чубаньшэ, 2002.] (На кит. яз.).
 20. 板橋三娘子 // 楊憲益. 譯餘偶拾. 濟南: 山東畫報出版社, 2006. 頁59–63. [Третья хозяйка с моста Баньцяо // Ян Сяньи. Случайные находки во время, свободное от переводов. Цзинань: Шаньдун хуабао чубаньшэ, 2006. С. 59–63.] (На кит. яз.)
 21. *Scobie A.* Notes on Walter Anderson's „Märchen vom Eselmenschen“ // Fabula. 1974. Vol. 15. No. 3. P. 222–231.
 22. 岡田充博. 唐代小說“板橋三娘子”考. 張樺 譯. 西安: 西北大學出版社, 2019. [Окада Мицухиро. Исследование танского рассказа «Третья хозяйка с моста Баньцяо». Пер. на кит. Чжан Хуа. Сиань: Сибэй дасюэ чубаньшэ, 2019.] (На кит. яз.)
 23. 祁連休. 中國古代民間故事的類型研究. 石家莊: 河北教育出版社, 2007. [Ци Ляньсю. Исследование типов древних китайских народных сказок. Шицзячжуан: Хэбэй цзяюй чубаньшэ, 2007.] (На кит. яз.)

24. 胡穎. 元佚雜劇《驢皮記》本事考 // 古代文學教學熱點難點疑點述論. 蘭州: 蘭州大學出版社, 2010. 229–232頁. [Ху Ин. Источники пьесы «Записки об ослиной шкуре» // Гудай вэньсюэ цзясюэ жэдянь наньянь идянь шулунь. Ланьчжоу: Ланьчжоу дасюэ чубаньшэ, 2010. С. 229–232.] (На кит. яз.)
25. Березкин Ю. Е., Дувакин Е. Н. Тематическая классификация и распределение фольклорно-мифологических мотивов по ареалам. Аналитический каталог. Мотив К36. URL: <http://ruthenia.ru/folklore/berezkin/k36.html> (дата обращения: 30.07.2020).
26. Китайские народные сказки. Пер. и комм. Б. Л. Рифтина. М.: Художественная литература, 1972.
27. 甘肅民間故事選. 蘭州: 甘肅人民出版社, 1980. [Избранные народные сказки провинции Ганьсу. Ланьчжоу: Ганьсу жэньминь чубаньшэ, 1980.] (На кит. яз.)
28. Неклюдов С. Ю. Образы потустороннего мира в народных верованиях и традиционной словесности // Восточная демонология. От народных верований к литературе. М.: Наследие, 1998. С. 6–43.
29. Пу Сун-лин. Рассказы Ляо Чжяя о необычайном. Пер. с кит., комм. В. М. Алексеева. М.: Художественная литература, 1983.
30. Рыбаков В. М. Уголовное преследование бесконтактных покушений на личность по законам династии Тан. Часть 2 // Вестник СПбГУ. Востоковедение. Африканистика. 2012. № 2. С. 117–124.
31. Уголовные установления династии Тан с разъяснениями (Тан люй шу и). Т. 1, цз. 1–8. Введение, пер., комм. В. М. Рыбакова. СПб: Петербургское востоковедение, 1999.

References

1. Pu Songling. *Chronicle of the Strange from Liaozhai Studio: with compiled text-critical notes, annotations and commentaries*. Comp., ed. by Zhang Youhe. Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 2011. (In Chinese)
2. Williams E. T. Witchcraft in the Chinese Penal Code. *Journal of the North China Branch of the Royal Asiatic Society*. 1907. Vol. 38. P. 61–96.
3. Guo Songyi. Menghanyao (knockout drug) in Qing dynasty criminal case records. *Qing shi lun ji*. Beijing, Zijincheng chubanshe, 2003. P. 144–149. (In Chinese)
4. ter Haar B. J. *Telling Stories: Witchcraft and Scapegoating in Chinese History*. Leiden, Brill, 2006.
5. Wu Jingfang. Drugs and Crime: The Uses and Risks of Anesthetics in Criminal Cases of the Qing Dynasty. *Gugong xueshu jikan*. 2019. No. 36 (3). P. 39–74. (In Chinese)
6. *The Great Qing Code*. Transl. by W. C. Jones. New York, Oxford University Press, 1994.
7. Rybakov V. M. The T'ang criminal law about the prosecution of attempts on the person. *Vestnik of St. Petersburg University*. Ser. 13. 2012. Iss. 1. P. 129–137. (In Russian)
8. *Strange Tales from a Chinese Studio*. Transl. and comm. by J. Minford. London, Penguin, 2006.
9. Pu Songling. *Wang Jinfan's Edition of "Chronicle of the Strange from Liaozhai Studio"*. Ed., comm. by Meng Fanhai, Meng Yuan. Jinan, qi Lu shushe, 2003. (In Chinese)
10. Pu Songling. *Strange Stories from a Chinese Studio*. Transl. and comp. by H. A. Giles. London, T. De La Rue, 1880.
11. Zhao Xiaohuan. Sorcery Crimes, Laws, and Judicial Practice in Traditional China (July 3, 2016). *Australian Journal of Asian Law*. 2016. Vol. 17. No. 1. Article 1. URL: <https://ssrn.com/abstract=2804393> (accessed: 30.07.2020).

12. Cheng Yizhong. *History of Tang Xiaoshuo Prose*. Beijing, Renmin wenzue chubanshe, 2003. (In Chinese)
13. Wiebe C. E. "Banqiao San Niangzi" 板橋三娘子 (Third Lady of Plank Bridge Inn) from Xue Yusi 薛漁思, Hedong Ji 河東記. *Tang Dynasty Tales: A Guided Reader*. Singapore, World Scientific Publishing, 2016. P. 289–338.
14. Cheng Zhixiang. *Stories of People Who Are Here*. Shanghai, Guangyi shuju, 1946. (In Chinese)
15. Alimov I. A. *The Notes of Innermost Miracles: A Concise History of the 7th–10th Century Chinese Xiaoshuo Prose*. St. Petersburg, Peterburgskoye vostokovedeniye Publ., 2017. (In Russian)
16. Cheng Guofu. *Researches on Evolution of Tang-era xiaoshuo*. Guangzhou, Guangdong renmin chubanshe, 1997. (In Chinese)
17. Liu Shouhua. *Studies in Comparative Research of Folktales*. Harbin, Heilongjiang renmin chubanshe, 2003. (In Chinese)
18. Meng Zhaoyi. *Flowers at post stations on the Silk Road: Arabic and Persian Writers and Chinese Culture*. Yinchuan, Ningxia renmin chubanshe, 2002. (In Chinese)
19. Zhu Yixuan. *Source Materials of Liao Zhai zhi yi*. Tianjin, Nankai daxue chubanshe, 2002. (In Chinese)
20. Third Lady of Banqiao Bridge. *Yang Xianyi. Yi yu ou shi*. Jinan, Shandong huabao chubanshe, 2006. P. 59–63.
21. Scobie A. Notes on Walter Anderson's "Märchen vom Eselmenschen". *Fabula*. 1974. Vol. 15. No. 3. P. 222–231.
22. Okada Mitsuhiro. *Research of the Tang tale "Third Lady of Banqiao Bridge"*. Transl. by Zhang Hua. Xian, Xibei daxue chubanshe, 2019. (In Chinese)
23. Qi Lianxiu. *Chinese Ancient Folktale Type Studies*. Shijiazhuang, Hebei Jiaoyu Chubanshe, 2007. (In Chinese)
24. Hu Ying. On sources of the lost Yuan play "Records of Donkey Skin". *Gudai wenzue jiaoxue redian nandian yidian shulun*. Lanzhou, Lanzhou daxue chubanshe, 2010. P. 229–232. (In Chinese)
25. Berezkin Yu. E, Duvakin E. N. *The Electronic Analytical Catalogue of Folklore-Mythological Motifs: Thematic Classification and Areal Distribution. Motif K36*. URL: <http://ruthenia.ru/folklore/berezkin/k36.html> (accessed: 30.07.2020). (In Russian)
26. *Chinese Folk Tales*. Transl. and ann. by B. L. Riftin. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1972. (In Russian)
27. *Selected Folktales from Gansu Province*. Lanzhou, Gansu renmin chubanshe, 1980. (In Chinese)
28. Neklyudov S. Yu. Images of the Otherworld in Folk Beliefs and Traditional Literature. *Eastern Demonology. From popular beliefs to literature*. Moscow, Nasledie Publ., 1998. P. 6–43. (In Russian)
29. Pu Songling. *Liao Zhai's Tales about Strange Things*. Transl. and ann. By V. M. Alexeyev. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1983. (In Russian)
30. Rybakov V. M. The Tang criminal law about the prosecution of attempts on the person. *Vestnik of St. Petersburg University*. Ser. 13. 2012. Iss. 2. P. 117–124. (In Russian)
31. *Tang Dynasty Code (Tang li shu yi)*. Vol. 1, p. 1–8. Introd., transl., ann. by V. M. Rybakov. St. Petersburg, Peterburgskoye vostokovedeniye Publ., 1999.

Сторожук А. Г.

(Санкт-Петербургский государственный университет, Россия)

ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ ПУ СУНЛИНА И ЕГО ПЕРЕВОДЫ НА РУССКИЙ ЯЗЫК

Аннотация: Говоря о вкладе Пу Сунлина (蒲松齡, 1640–1715) в китайскую литературу, обычно вспоминают его новеллы о лисах-оборотнях и прочих чудесах, известные как «Странные истории из Кабинета Неудачника» («Ляо Чжай чжи и», 聊齋誌異). Чаще всего общие рассуждения на этом заканчиваются, и основное внимание сосредотачивается на особенностях писательского стиля и скрытых политических и социальных намеках, поскольку большинство сюжетов «Ляо Чжая» признаются неоригинальными и зачастую заимствованными в анналах литературной традиции прошлого. Таким образом, два наиболее популярных суждения состоят в том, что, во-первых, «Ляо Чжай» — это и есть все литературное наследие автора, а во-вторых, сами произведения с точки зрения оригинальности второстепенны, поскольку основаны на заимствованиях из прошлого и перекроены с целью высмеять социальные и политические язвы современного писателю общества. Главная цель этой статьи заключается в том, чтобы подвергнуть сомнению оба утверждения и показать богатство и разнообразие жанров и тем в творчестве Пу Сунлина, а также выявить основы необыкновенной притягательности этих текстов для читателей, сохраняющейся на протяжении более 300 лет. Другой целью настоящей работы является краткий обзор переводов Пу Сунлина на русский язык и их влияния на современную русскую прозу. Главный упор здесь делается на сложности, с которыми неминуемо сталкивается переводчик, на проблему поиска оптимальной формы воссоздания особенностей оригинала. Поскольку Пу Сунлин писал на классическом китайском языке (*вэньяне*), также анализируется мастерство писателя в передаче нюансов речевой стилистики, включая и самое незамысловатое просторечие.

Ключевые слова: Пу Сунлин, Ляо Чжай, китайская классическая проза, фантастические новеллы, история и теория перевода.

Storozhuk Alexander

(St. Petersburg State University, Russia)

PU SONGLING'S LITERARY HERITAGE AND ITS TRANSLATIONS INTO RUSSIAN

Abstract: While speaking of Pu Songling's (1640–1715) impact on the Chinese literature one can't help mentioning his short stories about fox turnskins and other wonders, known in English as *Strange Tales from the Chinese Studio* (*Liao Zhai zhi yi*). Commonly here the general survey concludes, and the main efforts are directed to analysis of the author's pen-craft and concealed political implications, since most of the plots are believed to be not original but adopted from earlier oeuvre. Thus the two major implied notions can be worded in the following fashion: 1) *Strange Tales* are the only work by Pu Songling to be mentioned and 2) they happen to be quite a secondary piece of literature based on borrowed stories and twisted about to serve the new main objective — mockery on social and political routine of the author's present. The chief idea of the article is to cast a doubt on both of these notions and to show diversity and richness of Pu Songling's genres and subjects as well as finding out the basis of these texts' attractiveness for readers for more than 300 years. The other goal of the paper is to give

a short overview of Pu Songling's translations into Russian and their influence on the literary tradition of modern Russian prose. The main focus is put on the difficulties any translator is to face, on the quest for the optimal form of reproduction of the original's peculiarities. Since the language of Pu Songling's stories is Classical Chinese (*wenyan*), the author's mastership in reproduction of different speech styles including common vernacular is also to be mentioned and analyzed.

Keywords: Pu Songling, Liao Zhai, classical Chinese prose, fantastic short stories, history and theory of translation.

Сегодня имя Пу Сунлина (蒲松齡, 1640–1715) широко известно не только любителям классической прозы, но, пожалуй, абсолютно всем в Китае — огромное количество популярных переложений, пьес по мотивам, экранизаций его произведений, а также фильмов и сериалов, чрезвычайно далеких от первоисточника, но все равно упоминающих Пу Сунлина в титрах и на афишах, самые различные образцы массовой культуры и цифровой индустрии привели к тому, что имя этого человека невозможно не знать. Равно как и невозможно обойти стереотип, намертво связывающий Пу Сунлина и тему литературного описания лис-оборотней и только их. Более детальное знакомство с творчеством писателя — удел узкого круга знатоков словесности, а размышления о глубинных смыслах его произведений нечасто встречаются и среди специалистов. Самым распространенным является суждение, что, используя наработки прошлых эпох, прежде всего традицию танских новелл, Пу Сунлин связывает классические сюжеты с современностью, вкладывая в них собственный жизненный опыт и элементы сатиры. Так пишут и китайские исследователи (например, [1, т. 1, с. 1.]); подобный настрой встречается и в целом ряде отечественных работ (например, [2]). В обширных и прекрасно подготовленных собраниях материалов по творчеству Пу Сунлина имеются даже особые разделы, где помещены произведения предшественников, которые, как полагают авторы, писатель использовал при создании своих новелл (см., напр., [3, с. 1—330]). В то же время сам Пу Сунлин представляется то любителем фольклора, ставящим столик с трубками и чашками чая и приглашающим всех желающих рассказывать ему об удивительном [2, с. 113], не преуспевшим на государственной службе, но прославившимся изысканностью стиля; то социальным обличителем, борцом с «общественным мнением конфуцианской ученой среды» [4, с. 18]. При этом даже общественный статус писателя зачастую трактуется совершенно по-разному: так, в авторитетном издании по истории литературы 2013 г. утверждается, что он имел степень *сюцай*¹ [5, т. 4, с. 291], в то время как подавляющее большинство работ говорит о том, что ученой степени у писателя не было. Не меньше дискуссий возникает по вопросу первого выхода в свет его произведений, о литературном разнообразии и целом ряде других проблем, весьма затрудняющих понимание этого

¹ *Сюцай* (秀才) — обиходное название *шэньюаня* (生員), первой степени в системе государственных экзаменов *кэцзюй*.

литературного и культурного феномена в контексте традиционной китайской и современной отечественной словесности. Поэтому правильным представляется сделать шаг к обобщению имеющихся на сегодня сведений о творчестве Пу Сунлина и переводов его произведений на русский язык, не претендующий на полноту, но задающий вектор нового осмысления многих связанных с этим писателем исторических и литературных реалий.

Пу Сунлин, второе имя — Люсянь (留仙, Задержавшийся бессмертный; в сочетании с первым именем это дает выражение *сун лин лю сянь* (松齡留仙), Задержавшийся бессмертный безмерного долголетия), еще одно второе имя — Цзяньчэнь (劍臣, Служащий [трону] мечом), прозвание — Лю-цюань-цзюйши (柳泉居士, Отшельник Ивового потока), а также, по созданному им литературному собранию, он назывался и Ляо Чжаем (聊齋, [Хозяин] Кабинета Неудачника). Само слово *ляо* (聊) в данном сочетании восходит не к обиходному «судачить, говорить о пустом» (ср. *ляо-тянь*, 聊天), как почему-то стали полагать позже за пределами Китая (ср. «Strange Stories from the Lodge of Leisures» [6]), но от классического четырехсловного сочетания *ляо шэн юй у* (聊勝於無, букв. «Лучше уж что-то, чем вовсе ничего»). То есть в данном контексте слово *ляо* значит «кое-как», «лишь бы как», поэтому и в переводе этого словосочетания, предложенном академиком В. М. Алексеевым (1881–1951), прижился вариант «Кабинет Неудачника».

Пу Сунлин родился 16 числа 4 луны 1640 г. (на 13 год правления под девизом Чунчжэнь 崇禎 (1627–1644) последнего минского императора Чжу Юцзяня (朱由檢 (1611–1644)) в час собаки² (戌) [7, т. 3, с. 3356]. Родился он в округе Цзычуань (淄川) провинции Шаньдун, к востоку от окружного центра, в деревне Пуцзячжуан (蒲家莊). В ту пору деревня именовалась Маньцзин (滿井, Полный колодец) по находившемуся в ее восточной части полноводному колодцу, в котором вода то и дело скапливалась столь обильно, что перебегала через край и лилась ручьями. Ивы и ясени разрослись по течению этих ручьев в большом изобилии, поэтому и сам колодец стали называть Люцюань (柳泉, Ивовый источник) [7, т. 3, с. 3355]. Род Пу обосновался здесь еще в правление Юань (1271–1368); тогда деревня называлась Баньян (般陽). К концу Мин после различных перипетий многие жители деревни сменили фамилии на Пу, и вслед за тем сменилось и название самого села — оно стало называться Пуцзячжуан, Деревня семейства Пу [Там же].

Прапрадед писателя Пу Шигуан (蒲世廣) был уездным казеннокоштным студентом *линшэном* (廩生), то есть существовал на официальную стипендию от правительства [8, с. 1]. Прадед Пу Цифан (蒲繼芳) был *сяншэном* (庠生), то есть учился в областной школе. Отец Пу Пань (蒲槃) вынужден был сочетать учебные занятия с обыденными трудами, чтобы прокормить семью. В сорокалетнем возрасте он еще не имел детей, но впоследствии обзавелся-таки потомством: от жены и двух наложниц у него было четыре сына и дочь. Пу Сунлин был третьим из сыновей [7, т. 3, с. 3356] и четвертым по старшинству [8, с. 2].

² То есть с 7 до 9 часов вечера.

В пятом месяце 1640 г., когда родился писатель, настала сильнейшая засуха, приведшая к страшному голоду, такому, что объели всю кору на деревьях, случилось людоедство [7, т. 3, с. 3356] и оголодавший народ раскапывал останки, чтобы насытиться [8, с. 2]. Голод, особо свирепствовавший в Шэньси, стал причиной крестьянского восстания, переросшего в огромную по масштабу крестьянскую войну, возглавленную Ли Цзы-чэном (李自成, 1605–1645). В 1644 г. отряды восставших заняли столицу, последний минский император Чжу Юцзянь покончил с собой в парке Цзиншань (景山), генерал У Саньгуй (吳三桂, 1612–1678) через Шаньхайгуаньскую заставу (山海關) впустил маньчжурские войска, и на севере страны, а впоследствии и в южных областях, воцарилось правление провозглашенной в 1636 г. династии Цин (清).

Детство писателя прошло в обстановке непрекращающихся войн, восстаний (например, восстание Се Цяня, 謝遷 (1598–1649), поднятое в Шаньдуне — родной провинции писателя — в 1646 г. и длившееся до 1649 г., когда оно было подавлено; штаб восставших находился как раз в округе Цычуань). Родители Пу Сунлина потеряли все свои сбережения, да и самые средства к существованию. В 1651 г., когда мальчику было всего 11 лет (по китайскому традиционному исчислению — 12), умирает его отец [8, с. 7]. Как удача был воспринят договор с Лю Годином (劉國鼎), влиятельным цычуаньским книжником, согласившимся просватать за Пу Сунлина свою вторую дочь.

Будущая супруга писателя Лю Жужэнь (劉孺人) родилась в 1643 г., 26 числа 11 луны в час обезьяны³ (申) [7, т. 3, с. 3357]. В 1655 г. она по договоренности родителей переехала в дом будущего мужа [8, с. 8], а через два года, в 1657 г., молодые люди поженились [7, т. 3, с. 3364]. У них родилось четверо сыновей — Пу Жоюй (蒲筭於, р. 1662), Пу Чи (蒲箴, р. 1672), Пу Ху (蒲笏, р. 1675), Пу Юнь (蒲筠, р. 1677) — и дочь. Они счастливо жили вместе более 50 лет. Лю Жужэнь скончалась в 1713 г. [7, т. 3, с. 3427]. Писатель тяжело переживал утрату, посвятив любимой супруге целый ряд поэтических произведений. Сам он прожил немногим больше: в 1715 г., 22 числа 1 луны Пу Сунлин умер, сидя у окна. В третьем месяце того же года он был погребен в могиле Лю Жужэнь [7, т. 3, с. 3429].

Пу Сунлин неоднократно предпринимал попытки сдать государственные экзамены, но они так и не увенчались успехом. Он прекрасно проходит уездные, окружные и волостные испытания на статус «действительного студента» в 1658 г., но последующее участие — в 1660, 1663, 1672, 1675 гг. — в экзаменах на ученую степень и чиновничий пост ничего не дает. Только в весьма почтенном возрасте, в 1710 г. [9, т. 1, с. 6] (по другим сведениям — в 1711 г. [7, т. 3, с. 3420]) Пу Сунлин получает статус *суйгуниэна* (歲貢生), то есть «годами наиболее заслуженного из студентов», рекомендованного к поступлению в государственное училище Гоцзыцзянь (國子監); о таких студентах лично сообщалось государю. Но желанного продвижения по службе это уже не принесло.

³ То есть с 3 до 5 часов дня.

Будучи официальным студентом, Пу Сунлин имеет, пусть и весьма скромные, средства к существованию, вдобавок зарабатывает уроками вплоть до весьма почтенного возраста — только в 1709 г. писатель отходит от частного преподавания как основного своего дела [7, т. 3, с. 3420] (по другим источникам, это происходит в 1710 г. [9, т. 1, с. 6]). К этому времени большая часть произведений, прославивших его впоследствии, уже написана.

Наследие Пу Сунлина, конечно же, никак не ограничивается «Странными историями из Кабинета Неудачника». Он автор многих поэтических произведений самых разных жанров и стилей, эссе и памятных надписей, сочинений в области истории, народной астрологии и медицины, сельского хозяйства, более десятка пьес, в первую очередь в жанре подражания фольклорным сказовым формам — *лицюй* (俚曲) и *гуцы* (鼓詞) (например, «Пир на Пэнлае» (蓬萊宴), «Зажиточный бессмертный» (富貴神仙) и целого ряда других); если *гуцы* — монологические тексты, то *лицюй* зачастую предполагают наличие целого ряда исполнителей, декламирующих, поющих и разыгрывающих на сцене длительные действия на много актов. Тексты эти писались на разговорном языке, более того — на шаньдунском диалекте, и существует отдельный список диалектных слов, без перевода которых эти произведения жителям других областей Китая понять невозможно [7, т. 3, с. 3275–3287]. Сохранились также принадлежащие кисти Пу Сунлина прозапоэтические произведения *фу* и целый свод афоризмов; Пу Сунлину приписывают и авторство «Повествования о брачных узах, мир пробуждающих» (醒世姻緣傳), романа в ста главах (общим объемом около миллиона иероглифов), в котором рассказывается об истории одной семьи на протяжении трехсот лет, о перипетиях героев, связанных с их прошлыми рожденьями, воплощениями в виде лис, и других необычных событиях, вполне в духе «Ляо Чжая». Роман вышел под авторством некоего Си Чжоушэна (西周生), уроженца Шаньдуна, и, например, Лю Дацзе, один из крупнейших историков китайской литературы, не сомневается, что под этим псевдонимом скрывался именно Пу Сунлин; в одном издании своей «Истории развития китайской литературы» он предполагает это обстоятельство, ссылаясь на молву [10, т. 3, с. 308–311], в другом же говорит об авторстве Пу Сунлина как о доказанном факте [11, т. 2, с. 596–597]. Более того, во втором издании вся статья о Пу Сунлине с самого начала до конца подчинена идее о том, что именно «Повествование...», а не что-то другое, является важнейшим и наиболее ценным во всем творчестве писателя. Впрочем, по этому вопросу до сих пор нет единого устоявшегося мнения, и в трехтомное «Полное собрание произведений Пу Сунлина» этот роман не вошел.

Таким образом, особенно если учесть многочисленные постановки пьес самого писателя и созданных позже по мотивам его произведений, становится понятным, что слава этого многогранного таланта держится далеко не на одном только собрании рассказов о чудесах; тем не менее исторически «Странные истории из Кабинета Неудачника» оказываются наиболее яркими и востребованными образцами его творчества.

Это собрание текстов стоит особняком уже оттого, что, очевидно, окончательного замысла его создания у Пу Сунлина так и не появилось. В некоторой степени процесс творчества был здесь подобен тому, как танский поэт Чэнь Цзыан (陳子昂, 661–702) некогда создавал свой знаменитый поэтический цикл «Потрясен встречей» (感遇), — он просто писал обо всем, что вызывало необыкновенные сильные душевные движения, не объединяя стихи тематически или стилистически, но помещая их в цикл только по одному этому принципу — силе душевного переживания, породившего идею написать то или иное стихотворение. Поэтому цикл «Потрясен встречей» не мыслился композиционно или идейно завершенным. Так же, видимо, происходило и со «Странными историями» Пу Сунлина, хотя в «Предисловии» 1679 г. сам писатель говорит, что, подобно Гань Бао (幹寶, IV в.), любит истории «о поисках духов» и, подобно Су Ши (蘇軾, 1037–1101), радуется рассказам о бесах, и так, записывая их, и создал книгу [9, т. 1, с. 2]. В собрании, конечно, есть и крупные произведения, подробно повествующие о необыкновенных приключениях небожителей, попавших в мир людей (например, «Прокурор Лу» (陸判), «Не Сяоцян» (聶小倩) и многие другие), но есть и краткие зарисовки бытового характера, дополненные философскими замечаниями или аллегориями («Землетрясение» (地震), «Праведная мышь» (義鼠) и пр.), есть рассказы об эксцентричных чудаках или жизненных курьезах, иногда весьма фривольного характера («Змеиное пристрастие» (蛇癖), «Цзинь Шичэн» (金世成), «Собачий блуд» (犬姦) и др.), а есть и детективные истории о судебных расследованиях («Приговор на основании стихов» (詩讞), «Тайюаньское дело» (太原獄) и т. п.); то есть корпус данного свода вовсе не представляет собой коллекцию быличек исключительно о духах и призраках. Лисы, ожившие мертвецы или опасные inferнальные чудовища, безусловно, частые гости на страницах этих новелл, но как главные герои истории, воплощающей принцип «рассказа о том, что взволновало душу», они здесь на равных правах с пережившими бедствие жителями Шаньдуна, странно ведущими себя под действием потрясения («Землетрясение» (地震)) или со странствующим артистом, который воспитал двух огромных змей и подружился с ними («Заклинатель», (蛇人)). Другими словами, то, что некогда оставило в сердце след, и становится темой произведений, именно поэтому их невозможно объединить ни по общим типам героев, ни по схожести сюжетных ходов. Вероятнее всего, новеллы эти продолжали появляться на протяжении всей активной литературной деятельности Пу Сунлина, вплоть до самой кончины. Впрочем, здесь существует вполне аргументированное суждение, что весь текст «Странных историй» был закончен к 1679 г.: именно этим временем датируется авторское предисловие к собранию. Профессор Фан Мин в своей четырехтомной «Истории китайской литературы» также считает, что это говорит в пользу завершения работы [5, т. 4, с. 293]; полагают это и другие специалисты (например, [7, т. 3, с. 3383], правда, замечая, что отдельные новеллы все же писались и позже [8, с. 28]). Вместе с тем количество поздних текстов, которые продолжали обнаруживать вплоть до XX в., и отсутствие прижизненных полных публикаций «Странных историй» заставляют усомниться

в незыблемости таких выводов; это подтверждается и мнением одного из самых крупных исследователей и комментаторов «Ляо Чжая» XX в. Чжан Юхэ [12, т. 1, с. 18]. Вероятнее всего, рукописный свод, собранный для друзей, предполагал авторское введение, которое и было написано в 1679 г. Тем не менее ни при жизни, ни долгое время после смерти писателя не имелось даже четкой структуры собрания, поскольку публиковались эти рассказы в различной последовательности и объединялись в разное количество *цзюаней*. Так, рукописные своды «Ляо Чжая» (создававшиеся до 60-х гг. XVIII в.) имели совсем другую структуру, чем созданные впоследствии: например, сборник, обнаруженный в 1962 г. в Шаньдуне, состоял из 24 *цзюаней* [9, т. 1, с. 10], имелось более позднее шестицзюаневое рукописное собрание, известное как «История удивительного» (異史); а первое ксилографическое издание «Странных рассказов», вышедшее в 1766 г. из печати, впоследствии названной Цинкэтин (青柯亭) в городке Цзяньдэ (建德) близ Ханчжоу в провинции Чжэцзян, составленное и вырезанное на досках лично Чжао Цигао (趙起杲), состояло из 16 *цзюаней*, каждый размещался в отдельной сшитой тетради — томе. Подобную структуру имели и многие более поздние сборники XIX в. (например, издание 1883 г. «Странные истории из Кабинета Неудачника с красными пометами и комментариями» (硃批增註聊齋志異)), и ряд других, особенно «Иллюстрированные издания Странных историй из Кабинета Неудачника» (聊齋志異圖詠). В конце Цин эти своды, сохраняя 16-цзюаневую структуру, стали печататься в меньшем количестве тетрадней — от восьми (например, издание 1907 г.) до трех, — и эта традиция сохраняется в годы гоминьдановского правления. Одновременно существуют и 12-цзюаневые своды, также возникшие при Цин, поскольку в них было «выбрано все наилучшее и переупорядочено в 12 свитков» («Предисловие к вырезанному в Цин[кэтине] изданию Странных историй из Кабинета Неудачника» (青本刻聊齋志異例言)) [12, т. 1, 28]. Именно эту структуру берет за основу в XX в. Чжан Юхэ. Сегодня при описании рассказов «Ляо Чжая» общепринятым считают именно 12-цзюаневый вариант⁴; не только количество *цзюаней*, но и компоновка новелл в нем весьма заметно отличается от свода 1679 г., не говоря о том, что в XX в. был добавлен целый ряд произведений, и тем более комментариев, а сами тексты выверены на предмет разночтений. Общее количество произведений, представленных в современных вариантах «Странных историй» — 498, включая «Предисловие». Цифры, которые зачастую фигурируют в различных справочных материалах, могут несколько отличаться как раз за счет того, что не учитываются поздние привнесения.

Таким образом, как уже было сказано, единой четкой структуры собрания, намеченной самим Пу Сунлином, не существовало, что еще раз подтверждает

⁴ Наиболее полными и авторитетными изданиями полного свода «Странных историй», кроме названного сборника под редакцией Чжан Юхэ, на сегодняшний день являются четырехтомник под редакцией Жэнь Дусина [13] и недавний труд с комментариями Юй Тяньчи [9]. Наиболее полное собрание всего наследия Пу Сунлина — солидная антология под редакцией Шэн Вэя [7].

выдвинутый выше тезис о спонтанности и отсутствии временных рамок в написании новелл. Равным образом нет и единого пафоса «Странных историй». Безусловно, в творчестве Пу Сунлина встречаются произведения резко социального звучания; есть и те, где обличаются пороки традиционной экзаменационной системы (например, «Песнь о районе Лися с предисловием» (曆下吟並序)). В «Странных историях» подобные мотивы также можно найти, но это далеко не самоцель, и далеко не все новеллы, и даже не большинство, социально обличительны. В повествованиях о тяготах экзаменационной системы *кэцзюй* зачастую никакого вызова нет вообще: например, уже упоминавшийся «Прокурор Лу» или даже новелла «Студент Е» (葉生) посвящены скорее не обличению системы, а воспеванию дружбы и преданности, о чем, в частности, и говорится в послесловии к последней. Вместе с тем социальный подтекст, который читается в ряде новелл или возникает в кратком авторском резюме, завершающем произведение, порой весьма откровенен: так, в новелле «У-тун» (五通) о бедах общества говорится открыто — новелла завершается словами: «Автор этих строк добавит: У-тун ли, лягушка ли — они смущают нравы уже давно, но, коли потакать распутству высших должностей, то никто о своем мнении и не пикнет. Студент Вань — воистину отрада всей Поднебесной («Ляо Чжай чжи и» (聊齋誌異, «Странные истории из Кабинета Неудачника»), *цзюань* 10) [12, т. 4, с. 1420]. В рассказе «Три жизни» (三生) послесловие начинается так: «Мохнатая да рогатая братия — а есть и меж ними князя да вельможи. А коли так это, то и среди князей да вельмож и в самом деле не то, чтобы не бывало мохнатых да рогатых» («Ляо Чжай чжи и» (聊齋誌異, «Странные истории из Кабинета Неудачника»), *цзюань* 1) — [12, т. 1, с. 74]. Но нельзя не признать, что в подавляющей части текстов ничего подобного не обнаруживается. Неубедительным будет и поиск общего глубоко мистического пафоса, основанного на декларированной самим Пу Сунлином любви к «рассказам о бесах»: значительная часть новелл не содержит и намека на истории о призраках и оборотнях. Уже упоминавшееся выше «Землетрясение» повествует о необычном поведении людей в минуту сильного переполоха, а рассказ «Большая морская рыба» (海大魚) — об огромных океанских обитателях, которых видели у побережья накануне праздника Цинмин. «Рубит удава» (斫蟒) — история о столкновении лесорубов с гигантским питоном и о силе братских чувств, а «Искусство “Железной рубахи”» (鐵布衫法) — о мастере жестких стилей *цигуна*. Подобного рода тексты весьма многочисленны; но, когда речь идет даже об описаниях различных inferнальных существ, их подчас никак не назовешь собственно мистическими. Если в комментариях цинского времени к ряду новелл можно прочесть что-нибудь вроде: «Глубокой ночью дочитай до этого места — а на бумаге-то тени от тусклой лампы! — и аж волосы на голове и теле чаще вздыбятся!» (комментарий Фэн Чжэньлуаня⁵ к новелле «Оживший труп» (尸變), «Ляо Чжай чжи и» (聊齋誌異, «Странные истории

⁵ Фэн Чжэньлуань (馮鎮巒, 1760–1830) — цинский эрудит, известный комментатор «Ляо Чжая».

из Кабинета Неудачника»), *цзюань* 1) [12, т. 1, с. 5], и подобное суждение кажется совершенно справедливым — столь живо и грозно живописуются там ужасы, творимые выходцами из могил — то в целом ряде рассказов мистика упоминается вскользь и никак ни на сюжет, ни на идею произведения не влияет. Например, «Чжэньдинская барышня» (真定女) — грустная и совершенно повседневная история маленькой девочки, взятой в дом мужа «на призрение» и в малолетстве забеременевшей от будущего супруга. Мистического здесь разве что комментарий цинского эрудита, *цзиньши* Дань Минлуня (但明倫, 1782–1855), назвавшего описанную ситуацию «мистически диковинной» (комментарий Дань Минлуна к новелле «Чжэньдинская барышня», «Ляо Чжай чжи и» (聊齋誌異, «Странные истории из Кабинета Неудачника»), *цзюань* 1) [12, т. 1, с. 78]. А в рассказе «Сорок связок по тысяче» (四十千) унылая бытовая история о смерти во младенчестве сына слуги военного министра соотносится с увиденным во сне якобы пророчеством, но кроме единичного упоминания о нем мистическая линия никак больше не обыгрывается. То есть и мистика, и социальная сатира, и неприятие многих аспектов экзаменационной системы, и любые другие идеи, встречающиеся в новеллах Пу Сунлина, могут быть объединены в некое непротиворечивое целое, только если принять сформулированный выше тезис о живописании «разбередившего душу» как главной причине создания каждого рассказа, и общим пафосом сборника можно считать лишь это обстоятельство.

Вполне вероятно, что такой подход может объяснить и одну из причин удивительной популярности «Странных историй»: несмотря на целый ряд антологий подобной тематики («О чем не говорил Конфуций» (子不語) Юань Мэя (袁枚, 1716–1798); «Колокольчик насмешника» (諧鐸) Шэнь Цифэна (沈起鳳, 1741–?); «Записи ночных бесед» (夜譚隨錄) Хэ Бангэ (和邦額, 1736–?); «Записи при лампе дождливой осенней ночью» (夜雨秋燈錄) Сюань Дина (宣鼎, 1832–1880) и многих других), именно свод Пу Сунлина по востребованности и признанию уверенно держит приоритет. Рассуждения о том, какие из сборников тематически или художественно ближе, какие стилистически сильнее отличаются, интересны (см, напр., [10, т. 3, с. 309]), но не раскрывают причин именно этой совершенно беспрецедентной популярности; подкупающая живость душевного отклика писателя и сопереживание ей в читательских массах как раз может быть ответом на этот вопрос.

Подлинность писательской увлеченности каждым из неоднородных сюжетов «Странных историй» дает возможность объяснить не только уравновешенность текстов совершенно различной тематики и направленности в одном корпусе, но и понять непротиворечивость подхода, при котором автор одновременно обращается к оригинальным фабулам и прибегает к литературным заимствованиям у предшественников.

Тема сюжетных заимствований у Пу Сунлина вполне достойна отдельных и серьезных изысканий, но некоторые моменты совершенно очевидны.

Не всегда обращение к тематике того или иного классического произведения означает прямое или косвенное заимствование. Так, например, рассказ

«Студент Е» и танская новелла «Записи о душе, покинувшей тело» (離魂記) Чэнь Сюанью (陳玄祐, кон. VIII в.), хоть последняя и рассматривается как основа для написания первого [3, с. 33–34], с точки зрения сюжета не имеют совершенно ничего общего, кроме представлений о том, что душа может отделиться от тела. Но рассказы о покинувшей тело душе в литературе Шести династий и в танском наследии великое множество («Вэй Тинсюнь» (衛庭訓) из сборника «Цзи и цзи» (集異記, «Записи о собранном удивительном»); «Чоу Цзяфу» (仇嘉福) из сборника «Гуан и цзи» (廣異記, «Обширные записи об удивительном»); «Пан А» (龐阿) из сборника «Юминлу» (幽明錄, «Записи о тайном и открытом»); «Дочка господина Чжэна» (鄭氏女, «Чжэн ши нюй») из сборника «Сюань ши чжи» (宣室志, «Записи из зала Сюаньши») и целый ряд других), и прямых аналогий ни с какими из них не прослеживается.

Иногда заимствования не вызывают сомнения: например, рассказ «Продолжение [истории о каше из] проса» (續黃粱, в переводе В. М. Алексеева — «Пока варилась каша (продолжение старой истории)») — совершенно явный парафраз на новеллу Шэнь Цзици (沈既濟, 750?–800) «Записи о случившемся в изголовье» (枕中記) и, в меньшей степени, на новеллу «Ду Цзычунь» (杜子春) из сборника Ли Фуяня (李復言, VIII–IX вв.) «Сюй Сюаньгуай лу» (續玄怪錄, «Продолжение записей о таинственном и удивительном»). Такие заимствования вовсе не маскируются, но, наоборот, подчеркиваются, чтобы яснее стала авторская художественная идея, выраженная в смещении акцентов, в дополнениях и привнесениях, что можно понять только при сравнении текста из «Странных историй» с оригинальным прототипом.

Но обращение к сюжетам предшественников, как уже говорилось, отнюдь не является основой или же часто используемым ходом в «Странных историях». Большинство сюжетов автор черпает либо из собственного опыта (следует учесть, что Пу Сунлин великолепно знал легенды и суеверия родного уезда, будучи теснейшим образом связанным с шаньдунской культурной традицией в целом — достаточно вспомнить его сказовые произведения), либо из корреспонденции, присылаемой любителями мистики из других городов и провинций. Писатель сам говорит об этом в «Предисловии» [9, т. 1, с. 2], и последующие работы, посвященные творчеству Пу Сунлина, неизменно к этой мысли возвращаются. Собственно, другого способа приобщиться к живой фольклорной традиции различных провинций Китая (а в «Странных историях» задействованы и многие южные верования и легенды, в частности чжэцзянские, хубэйские, хунаньские) у писателя просто и не было бы: Шаньдун он покидает только однажды — в 1670 г., отбыв на некоторое время в Цзянсу (уезд Баоин, 寶應縣) в качестве личного секретаря близкого друга, цзиньши Сунь Хуя (孫蕙 1631?–?) [7, т. 3, 3372]. Это было первое и единственное дальнее путешествие, к тому же весьма недолгое. Больше родной провинции он никогда не покидал, зато время от времени устраивал поездки по Шаньдуну, навещая друзей и родственников, а в 1672 г. вместе с приятелями даже отправился к морю, к горам Лаошань (嶗山), где тоже собирал местные истории о морских чудесах [9, т. 1, с. 354]. Все это как

раз подтверждает мысль о спонтанности в выборе тем для рассказов, в некоторой живой импульсивности, заражающей читателя силой авторского интереса.

Другой же причиной огромной популярности «Ляо Чжая» неизменно называют великолепный язык новелл и безукоризненно рафинированный, утонченный стиль повествования. С этим нельзя не согласиться, поскольку, независимо от темы рассказа, все «Странные истории» написаны удивительным по красоте *вэньянем* с бесконечным количеством скрытых отсылок, таящихся в непрямых цитатах, аллюзиях, намеках и создающих множество смысловых слоев произведения, что так высоко ценилось учеными любителями словесности, воспитанными в рамках традиционного конфуцианского образования. Но это вряд ли было бы достаточным условием для столь единодушного признания «Ляо Чжая», если бы изысканный *вэньянь* Пу Сунлина не был использован в высшей степени мастерски в самых сложных и необычных контекстах. Писатель совершает, казалось бы, невозможное, передавая высоким классическим языком особенности просторечных говоров, да еще сохраняя при этом речевую индивидуальность персонажа. То есть письменный язык, в котором роль созвучий европейского стиха играли графические сочетания близко расположенных иероглифов (см. подробнее, например, [14, с. 224–229]), не просто становится звучащим, но и наделяется разговорной характерностью. Например, в новелле «Ван шестой молодец» (王六郎), когда главный герой, рыбак Сюй, приезжает в далекий уезд, чтобы навестить друга-призрака, ставшего там богом-покровителем местности, он общается с местными обитателями, речь которых передается совсем по-другому по сравнению с диалогами в родной деревне Сюя. На вопрос, где здесь расположена кумирня, хозяин постоялого двора не отвечает, а сам спрашивает: «得無客姓為許? (*Déwú kè xìng wéi xǔ?* А не случится ли тому, что Вам прозвание будет Сюй?)» На утвердительный ответ хозяин реагирует новым вопросом «得勿客邑為淄? (*Déwú kè yì wéi zī?* А не случится ли тому, что и уезд Ваш будет Цзы?)» И первая, и вторая реплика ритмизованна, и ритм здесь близок к фольклорной сказовой традиции. Особенно очевидной эта особенность становится, когда местные обитатели сообщают о причине своей осведомленности: «數夜前夢神言：淄川許友當即來，可助一資斧。祇候已久 (*Shǔ yè qián mèng shén yán: zīchuān xǔ yǒu dāng jí lái, kě zhù yī zīfǔ. Zhīhòu yǐjiǔ*). Не один уж день миновал, как дух нам во сне сказал: «Друг Сюй из Цзычуаня скоро придет. Можно пособить его траты в пути покрыть; весьма длительно ожидаю почтительно»» («Ляо Чжай чжи и» (聊齋誌異, «Странные истории из Кабинета Неудачника»), *цзюань* 1) [12, т. 1, с. 28]. По ритмическому рисунку это очень близко к простонародным формам исполнительства, таким как присловья торговых зазывал (吆喝聲), прибаутки в сопровождении деревянных кастаньет (快板兒) и т.п. Но звукопись языка «Ляо Чжая» отнюдь не сводится к подражанию просторечиям средствами утонченного *вэньяня*. В тексте новелл могут встречаться стихотворные вставки; зачастую красота диалога может передаваться изысканной ритмизованной прозой (как это происходит, например, в новелле «Не Сяо-цянь»), тоже «звучащей», мелодически выстроенной. Например, диалог между Нин Цайчэнем и Не Сяоцянь выдержан

в четырехсловных изящных пассажах, не только избоблюющих скрытыми цитатами и намеками, но мелодически завершенных и ритмически безукоризненных: «月夜不寐，願修燕好。」甯正容曰：“卿防物議，我畏人言；略一失足，廉恥道喪。”女雲：“夜無知者。”» (“Yuèyè bù mèi, yuàn xiū yàn hǎo.” Níng zhèng róng yuē: “Qīng fāng wúyì, wǒ wèi rényán; lüè yī shīzú, liánchǐ dào sāng.” Nǚ yún: “Yè wú zhī zhě”.) «В лунную ночь все никак не засну, хотела б спроворить согласие да лад⁶». Нин с праведным видом и говорит: «Вы берегитесь людских пересудов — я опасуюсь, что скажет молва. Чуть лишь оступишься только разок — честность и стыд похоронишь тотчас». Девушка возразила: «Ночью никто не прознает о том» («Ляо Чжай чжи и» (聊齋誌異, «Странные истории из Кабинета Неудачника»), цзюань 2) [12, т. 1, с. 161–162].

Таким образом, и живость авторского сопереживания описываемому, и утонченность стиля, и, зачастую, новизна многих историй, взятых Пу Сунлином непосредственно из устной традиции или из собственных наблюдений, делают собрание востребованным и любимым в среде интеллектуалов Старого Китая, но вместе с тем и создают огромные сложности для переложения этих текстов на иностранные языки, особенно для культур, далеких от дальневосточного ареала. Любимые многими поколениями истории об удивительном переводились на европейские языки (например, в 1880 г. в Лондоне был опубликован перевод Г. А. Джайлза (1845–1935) на английский язык, называвшийся «Strange Stories from a Chinese Studio» [15]; в этом же году во Франции выходит перевод новеллы «Как он сажил грушу» (種梨), выполненный Камиллом Имбо-Юаром (1857–1897) [16]. В дальнейшем количество переложений на европейские языки было значительным, только на английский язык свод переводился семь раз в разные годы и разными синологами; в начале XX в. это был, например, Жорж Сулье де Моран (1878–1955) [6]. На французский язык в начале XX в. «Странные истории» переводили Чэнь Цзитун (陳季同, 1851–1907) [17] и Луи Лалуа (1874–1944) [18]. Качество переводов было неоднородным, и близость к оригиналу тоже весьма отличалась от издания к изданию. Так, в переводе Г. А. Джайлза на титуле вообще не упоминался Пу Сунлин. Первое упоминание этого имени можно встретить только на 16 странице «Предисловия» [15, с. XVI], и сведения о писателе занимают меньше страницы, а сами «Странные истории» уподобляются «Тысяче и одной ночи» по своей популярности [Там же], и, нужно полагать, по отношению переводчика к тексту, поскольку перевод здесь представляет собой до предела сокращенный пересказ, из которого не только исключено подавляющее большинство новелл (переведено порядка 165 из почти 500), но и сами новеллы изложены более чем фрагментарно с огромным числом неточностей. В поздних переводах других китаеведов (прежде всего, во второй половине XX в.) эти недостатки, безусловно, устранены.

⁶ Согласие да лад — устойчивая формула для описания идеальных супружеских отношений.

На русский язык «Ляо Чжая» стали переводить тоже примерно в те же годы. Первым, очевидно, нужно считать перевод Н. Н. Монастырёва (1851–1881), исследователя конфуцианских текстов, впервые изложившего «Чунь-цю» (春秋) на русском языке. Его перевод был опубликован в 1878 г. под названием «Ядовитая трава» в «Новостях» [19]. Никакого заметного отклика на эту публикацию обнаружить не удалось. В 1883 и 1886 гг. выходят подстрочные переводы нескольких новелл, выполненные академиком В. П. Васильевым (1818–1900), включенные в его «Примечания к первому выпуску китайской хрестоматии» [20; 21]. В свет вышло пять переводов (подробнее см. [22, с. 1944]). Они тоже не становятся заметным фактом культурной жизни, поскольку, во-первых, были опубликованы в специальном учебном издании, а во-вторых, преследовали именно образовательные, а не художественные цели.

В «Литературных вечерах Нового мира» в 1900 г. появляется фрагмент «Ляо Чжая», переведенный неким Лю Ши-чженем⁷ (так в тексте) [24], а в 1909 г. делается перепечатка из Трудов Троицко-Савско-Кяхтинского отделения Русского географического общества с отрывками из сборника «Ляо Джай-Джи-И», выполненных крупным русским синологом и тангутоведом А. И. Ивановым (1878–1937) [25]. И снова реакция читательских масс нигде не отражена, что может означать лишь безразличие общественного мнения к этим изданиям, а скорее — просто незнание с ними.

В дальнейшем опыт перевода «Ляо Чжая» был у прекрасных русских сиологов И. Г. Баранова (1886–1972), Ф. Ф. Даниленко (1875–1955) и П. В. Шкуркина (1868–1943), трудившихся в системе Китайско-Восточной железной дороги и публиковавших свои труды в Харбине. В журнале «Вестник Азии» под номерами 34 [26], 48 [27] и 49 [28] вышло несколько их переводов Пу Сунлина, также оставшихся неизвестными и недоступными широкой общественности по причине отсутствия сведений об этом издании у неспециалистов⁸.

Совершенно новая страница в истории русских переводов Пу Сунлина наступает в 1920-х гг., когда академик В. М. Алексеев обращается к творчеству писателя. Его интерес к рассказам Пу Сунлина, возникший еще во время путешествий в Китай в 1907–1909 и 1912 гг., вылился наконец в работу по переложению «Ляо Чжая» на русский язык. Работа шла небыстро, и в результате появились четыре издания: сборник «Лисьи чары» 1922 г. [29], «Монахи-волшебники» 1923 г. [30], «Странные истории» 1928 г. [31] и «Рассказы о людях необычайных» 1937 г.

⁷ Возможно, выпускник Тяньцзиньского училища русского языка, воспитанник Н. В. Любомудрова, заканчивавший училище в этом году и проявлявший незаурядные способности в освоении русского языка и неподдельный интерес к русской истории [см. 23, с. 53].

⁸ Это «Вызов пляской духа. Сверчок. Проснувшийся дракон. Явления дракона. Придворный врач. Проделка лисицы. Коралл. Почтительный сын. Пер. И. Баранова» [26, с. 30, 31, 36, 39, 51, 53, 60, 67]; «Тигр в городе Чжао-Чан. Из китайского сборника Ляо-чжай-чжи-и. Пер. Ф. Ф. Д[анилен]ко» [27, с. 68, 69] и «Тонкая ива. Китайская повесть (Тема из Ляо Чжая). Пер. П. В. Шкуркина» [28, с. 197–234].

[32]. В составлении сборников первоначальная структура китайского оригинала в расчет не принималась, из всех *цзюаней* были выбраны новеллы, подходившие под замысел составителя по тем или иным параметрам (например, истории, связанные с лисами-оборотнями, для тома «Лисьи чары»), и композиционно объединены внутри тома. Также было переведено на русский язык и «Предисловие» Пу Сунлина 1679 г. Несмотря на то что временная разница между первым и последним сборником составила 15 лет, успех «Странных историй» был столь велик, что впоследствии эти тексты переиздавались на русском языке множество раз в самых разных сочетаниях и самых разных издательствах, и переиздаются до сегодняшнего времени. Самыми полными из этих переизданий можно считать «Рассказы Ляо Чжая о необычайном» 1988 г. [4] и особенно «Странные истории из Кабинета Неудачника» 2000 г. [33]; более поздние сборники текстуально обращались уже именно к ним. Здесь нужно также отметить, что пробу сил в изучении Ляо Чжая предпринял в эту же пору и ученик В.М. Алексеева, Б.А. Васильев (1899–1937), в тексте своей статьи о древних источниках новелл Пу Сунлина опубликовавший в 1931 году перевод четырех рассказов, которые он считал прообразами четырех новелл из «Странных историй» [34], но ни сами переводы, ни статья научной общественностью или вниманием рядовых читателей особенно отмечены не были. Равным образом не был замечен и вышедший в 1936 г. в «Литературном Узбекистане» перевод одной из новелл Ляо Чжая, выполненный Б.А. Пестовским (1889–?), востоковедом широких познаний, писавшим и о Китае, и о культуре Средней Азии [35].

Из 498 новелл «Ляо Чжая» В.М. Алексеев перевел лишь чуть меньше трети — 156 (хотя еще три были, вроде бы, зафиксированы в виде «записи устных рассказов» — «Тигр в городе Чжао-Чан», «Дикий лебедь» и «Слон» — и напечатаны в сборнике [36], но по целому ряду причин относить их к авторским переводам «Странных историй», выполненных В.М. Алексеевым, представляется некорректным) плюс «Предисловие». Из примерно 500 тыс. иероглифов, составляющих собрание, переведено 200 тыс., то есть немногим больше трети. То есть в целом В.М. Алексеев перевел примерно треть «Ляо Чжая». При этом некоторые новеллы («Вынесение приговора» (折獄), «Губернатор Юй» (於中丞)) разделены на две части, опубликованные по отдельности. Новелла «Обман» (局詐) разделена на три части, опубликованные как три самостоятельных рассказа в разных сборниках. Многие новеллы опубликованы без послесловий, перевод которых В.М. Алексеев объявлял невозможным и на русский язык непередаваемым. И все равно успех «Странных историй» на русском оказался огромным.

О причинах невероятной популярности переводов В.М. Алексеева сказано довольно много и полно. Например, этому вопросу посвящено объемное и фундаментальное изыскание Б.Л. Рифтина (1932–2012) [2], где разбираются особенности работы с текстом и творческие приемы, продемонстрированные в переложениях «Странных историй». Думается, что важнейшим привнесением В.М. Алексеева был именно уникальный стиль повествования, чрезвычайно близкий по духу оригиналу Пу Сунлина: несколько архаичный, изысканный и

в то же время гибкий, яркий, оживляемый то просторечными вкраплениями, то изощренностью древних цитат. Стиль этот и явился той идеальной формой, в которой истории Ляо Чжая вдруг стали не просто интересны русскому читателю, но полюбили настолько, что перепечатки алексеевских переводов до сих пор не задерживаются долго на полках книжных лавок.

После смерти В. М. Алексеева имелись еще опыты знакомства русских читателей с новеллами Пу Сунлина. Это издание 1961 г., где переводы были сделаны А. А. Файнгаром и П. М. Устиным [37], отдельное издание 1981 г. с переводами П. М. Устина [38] и единственный перевод, выполненный О. Л. Фишман и изданный в 1984 г. [39]. Однако ни одна из этих публикаций не была принята с тем же энтузиазмом, что переложения В. М. Алексеева, и ни одна даже в малейшей степени не смогла сравниться с ними по популярности и востребованности⁹. Опять же, стоит полагать, что среди основных причин этого был тот самый алексеевский стиль изложения, который феноменально удачно лег на литературную основу «Ляо Чжая», в полной мере отвечая ожиданиям русского читателя, и от которого, например, в изданиях 1961 и 1981 гг. переводчики максимально дистанцировались (подробнее об этих изданиях см. [22, с. 1948–1949]).

Так или иначе, но влияние алексеевского стиля, найденного и мастерски примененного в переводах «Странных историй», можно однозначно ощутить в ряде русских литературных произведений конца XX в. — не только литераторов-востоковедов (таких, например, как И. А. Алимов и В. М. Рыбаков, выпустивших под псевдонимом «Хольм ван Зайчик» цикл романов «Евразийская симфония. Плохих людей нет»), но и писателей, весьма далеких от синологии, например М. Г. Успенского (1950–2014). Если в «Евразийской симфонии», кроме других совершенно явных следов влияния переводов В. М. Алексеева, имеется целый том «Дело лис-оборотней» [40], написанный и в духе, и с аллюзиями на алексеевского «Ляо Чжая», то у М. Г. Успенского в цикле романов о Жихаре [41], [42], [43] один из главных персонажей — странствующий монах Лю Седьмой, персонаж совершенно ляочжаевский; к тому же в самом тексте часто встречаются парафразы «Странных историй», излагаемые именно в стиле переводов В. М. Алексеева. Нельзя не упомянуть здесь и еще одну заметную отсылку к рассматриваемым переводам — роман В. О. Пелевина «Священная книга оборотня», также повествующий о баснословных лисах, принимающих человеческий облик и соблазняющих людей, весьма явно свидетельствующий о хорошем знакомстве с алексеевскими переложениями Пу Сунлина [44] (подробнее о влиянии переводов Ляо Чжая на современную русскую литературу см., например, [22; 45]).

Подводя итог вышесказанному, можно вполне уверенно утверждать следующее.

⁹ При этом нужно заметить, что число переведенных текстов было значительным, и они не повторяли новелл в переложении В. М. Алексеева. П. М. Устин перевел в общей сложности 65 рассказов, А. А. Файнгар — 10.

1. Литературное наследие Пу Сунлина было весьма богато и разнообразно. «Странные истории из Кабинета Неудачника» являются наиболее известной его частью, но далеко не исчерпывающей разнообразие, глубину и мастерство автора.
2. Само собрание «Странных историй» тематически неоднородно и не может быть приведено к единому критерию ни по идейному, ни по временному, ни по какому-то другому формальному признаку. Оно создавалось спонтанно на протяжении всей жизни писателя и отражало те события и мысли, которые находили в писателе живой отклик.
3. Структура сборника неоднократно изменялась, а прижизненных вариантов окончательной компоновки не существует.
4. Кроме живости авторского отклика на описываемые сюжеты, «Странные истории» привлекали читателей высочайшим мастерством слова, которое проявляется в различных формах и жанрах, гармонично вплетаемых в единую художественную ткань собрания.
5. Изысканность стиля, невероятное мастерство слога, обильное прямое и скрытое цитирование классиков — все это делает «Ляо Чжая» любимым чтением многих поколений ценителей литературы в Китае и одновременно представляет колоссальные трудности для переложения этих текстов на иностранные языки.
6. Первые переводы «Ляо Чжая» на европейские языки начали осуществляться в 80-х гг. XIX в., но лучшие переводы появляются гораздо позднее.
7. Из переводов на русский язык наиболее полным, удачным и востребованным, безусловно, является перевод В. М. Алексеева, сумевшего найти важнейший ключ к успешному переложению этих текстов — уникальный художественный стиль изложения. Этот стиль породил подражания в русской художественной словесности и таким образом заметно повлиял на ряд произведений русских литераторов второй половины XX в.

Литература

1. 蒲松齡。聊齋志異圖詠。 [Пу Сунлин. Ляо Чжай чжи и ту юн (Иллюстрированное издание Странных историй из Кабинета Неудачника)]. Цзинань: Шаньдун хуабао чубаньшэ, 2002. Т. 1–2. 1177 с. с илл. (На кит. яз.)
2. Рифтин Б. Л. Новеллы Пу Сунлина (Ляо Чжая) в переводах В. М. Алексеева // Восточная классика в русских переводах: обзоры, анализ, критика / ред. Б. Л. Рифтина. М.: Восточная литература, 2008. С. 113–203.
3. 聊齋志異資料彙編 / 朱一玄編。 [Ляо Чжай чжи и цзыляо хуйбянь / Чжу И-сюань бянь (Сборник материалов по Ляо Чжаю / под редакцией Чжу И-сюаня)]. Чжэнчжоу: Чжунчжоу гуцзи чубаньшэ, 1985. 728 с. (На кит. яз.)
4. Пу Сунлин. Рассказы Ляо Чжая о необычайном. / Библиотека китайской литературы. Пер. с кит. В. Алексеева; редкол.: Г. Гоц, Л. Делюсин, Д. Мамлеев и др.; предисл.

- и коммент. В. Алексеева; сост. М. Баньковской. М.: Художественная литература, 1988. 559 с.
5. 方銘. 中國文學史. [Фан Мин. Чжунго вэньсюэ ши (История китайской литературы)]. Чанчунь: Чанчунь чубаньшэ, 2013. Т. 1–4. 1490 с. (На кит. яз.)
 6. Strange Stories from the Lodge of Leisures / translated from the Chinese by George Soulié [de Morant]. Boston and New York: Houghton Mifflin Company, 1913. XIV + 166 p.
 7. 蒲松齡全集 / 盛偉編. [Пу Сунлин цюань цзи (Полное собрание сочинений Пу Сунлина)] / под редакцией Шэн Вэя. Шанхай: Сюэлинь чубаньшэ, 1998. Т. 1–3. 3470 с. (На кит. яз.)
 8. 路大荒. 蒲松齡年譜. [Лу Дахуан. Пу Сунлин няньпу (Погодичная хроника жизни Пу Сунлина)]. Цзинань: Цзилу шушэ, 1980. 189 с. (На кит. яз.)
 9. 蒲松齡. 聊齋志異 / 于天池注; 孫通海, 于天池等譯. [Пу Сунлин. Ляо Чжай чжи и / Юй Тяньчи чжу; Сунь Тунхай, Юй Тяньчи дэн и (Странные истории из Кабинета Неудачника / комментарии Юй Тяньчи, перевод Сунь Тунхая и Юй Тяньчи)]. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 2015. Т. 1–4. 5414 с. (На кит. яз.)
 10. 劉大傑. 中國文學發展史. [Лю Дацзе. Чжунго вэньсюэ фачжань ши (История развития китайской литературы)]. Шанхай: Фудань дасюэ чубаньшэ, 2006. Т. 1–3, 898 с. (На кит. яз.)
 11. 劉大傑. 中國文學發展史 / 責任編輯董令生. [Лю Дацзе. Чжунго вэньсюэ фачжань ши / Цзэжэнь бяньцзи Дун Линшэн (История развития китайской литературы / отв. ред. Дун Линшэн)]. Тяньцзинь: Байхуа вэньи чубаньшэ, 2007. Т. 1–2. 631 с. (На кит. яз.)
 12. 蒲松齡. 聊齋誌異. 會校會注會評本 / 張友鶴輯校. [Пу Сунлин. Ляо Чжай чжи и. Хуй цзяо хуй чжу хуй пин бэнь / Чжан Юхэ цзицзяо («Странные истории из Кабинета Неудачника» с собранными аннотациями, комментариями и ремарками / составление и сверка Чжан Юхэ)]. Шанхай: Гуцзи чубаньшэ, 2011. Т. 1–4. 1740 с. (На кит. яз.)
 13. 蒲松齡. 聊齋誌異. 全校會注集評修訂本 / 任篤行輯校. [Пу Сунлин. Ляо Чжай чжи и. Цюань цзяо хуй чжу цзи пин сюдин бэнь / Жэнь Дусин цзицзяо («Странные истории из Кабинета Неудачника». Исправленное издание с полными аннотациями, собранными комментариями и сведенными ремарками / составление и сверка Жэнь Дусина)]. Пекин: Жэньминь вэньсюэ чубаньшэ, 2016. Т. 1–4. 2460 с. (На кит. яз.)
 14. *Сторожук А. Г.* Три учения и культура Китая: конфуцианство, буддизм и даосизм в художественном творчестве эпохи Тан. СПб.: Типография «Береста», 2010. 552 с.
 15. Strange Stories From a Chinese studio / translated and annotated by Herbert A. Giles. London: Thos. De La Rue, 1880. Vol. 1–2. XXXII + 836 p.
 16. Poirier planté / traduit par Camille Imbault-Huart // Journal Asiatique. 1880, Août-Septembre. No. 117. P. 281–284.
 17. *Tcheng-Ki-Tong.* Contes chinois (traduits et adaptés du Liaozhai zhiyi). Paris: Calmann Lévy, 1889. 340 p.
 18. Contes magiques, d'après l'ancien texte chinois de Pou Song-Lin (l'Immortel en exil) / traduit par Louis Laloy. Paris: L'édition d'art, N. Piazza, 1925. 216 p.
 19. Ядовитая трава. Повесть / пер. Монастырёва // Новости. 1878. № 195, с. 5.
 20. *Васильев В. П.* Примечания к первому выпуску китайской хрестоматии / [Соч.] профессора В. Васильева (третье издание). СПб.: Печатня А. Григорьева, 1883. 143 с.
 21. *Васильев В. П.* Примечания к первому выпуску китайской хрестоматии / [Соч.] профессора В. Васильева (третье издание). СПб.: Типография В. Безобразова и Комп., 1896. 143 с.
 22. 索嘉威. 聊齋志異在俄羅斯 [Со Цзявэй. Ляо Чжай чжи и цзай Элосы (*Сторожук А. Г.* «Ляо Чжай чжи и в России»)] // Журнал Сибирского федерального университета. Красноярск, 2019. № 12 (10). С. 1943–1953. (На кит. яз.)

23. У стен недвижимого Китая. Дневник корреспондента «Нового Края» на театре военных действий в Китае в 1900 году Дмитрия Янчевецкого. СПб. — Порт-Артур: Издание книжного склада «Новый Край» П. А. Артемьева, 1903. — XII. 618 с.
24. Из книги Ляо Чжай / пер. Лю Ши-Чжен. Под ред. А. Смирнова // Литературные вечера Нового мира. 1900. № 9. С. 603–606.
25. Повести из сборника «Ляо Джай-Джи-И» / пер. А.И.Иванова. СПб.: «Сенатская типография», 1909. С. 48–66. (Отд. отд. из Трудов Троицко-Савско-Кяхтинск. отдел. Русского географического общества, 1907, X, 1–2, с. 48–66.)
26. Вестник Азии (亞細亞時報). Кн. 2. № 34. Харбин: Типография Китайской Восточной железной дороги, 1915. 269 с.
27. Вестник Азии (亞細亞時報). Вып. 1. № 48. Харбин: Типография Китайской Восточной железной дороги, 1922. 184 с.
28. Вестник Азии (亞細亞時報). Вып. 2. № 49. Харбин: Типо-литография Т-ва «ОЗО», 1922. 275 с.
29. Ляо Чжай. Том первый. Лисьи чары. Из сборника странных рассказов Пу Сунлина (Ляо Чжай чжи и) / Всемирная литература. Перевод и предисловие В.М.Алексеева. СПб.: Государственное издательство, 1922. 159 с.
30. Ляо Чжай. Монахи-волшебники. Из сборника странных рассказов Пу Сунлина (Ляо Чжай чжи и) / Всемирная литература. Перевод и предисловие В.М.Алексеева. М.-Пг.: Государственное издательство, 1923. 278 с.
31. Ляо Чжай. Странные истории / пер. с кит., примеч. и предисл. В.М.Алексеева. Л.: Мысль, 1928. 272 с.
32. Ляо Чжай. Рассказы о людях необычайных (из серии новелл Ляо Чжай чжи и) / пер. с кит. В.М.Алексеева. М.: Изд-во АН СССР, 1937. 494 с.
33. Пу Сунлин. Странные истории из Кабинета Неудачника (Ляо Чжай чжи и) / пер. с кит., предисл., ст., коммент. акад. В.М.Алексеева. Сост., подгот. текста, послесл. М.В.Баньковской. СПб.: Петербургское Востоковедение, 2000. 784 с.
34. Васильев Б. А. Древние источники Ляо Чжяя // Известия Академии Наук, сер. VII, Отд. обществ. наук, 1931, № 1. С. 23–52.
35. Морской мираж на острове Цейлон. Из сборника Ляо Чжяя. Рассказ / пер. Б.Пестовского // Литературный Узбекистан. 1936. № 3. С. 105–112.
36. Пу Сунлин. Лисьи чары. Монахи-волшебники / пер. с кит. В.М.Алексеева. М.: Восточная литература, 2008. 320 с.
37. Пу Сунлин. Новеллы / пер. с кит. П. Устин, А. Файнгар, под ред. Л. Д. Позднеевой. М.: Художественная литература, 1961. 384 с.
38. Устин П. М. Пу Сунлин и его новеллы. М.: Изд-во МГУ, 1981. 262 с.
39. Пу Сунлин. Помешался на книгах. Рассказ. Пер. с кит. О.Л.Фишман // Зеркало мира: писатели стран зарубежного Востока о книге, чтении, библиофильстве. Сост. В.Эльвова. М.: Книга, 1984. С. 33–36.
40. Зайчик Х. ван. Дело лис-оборотней / Плохих людей нет. Евразийская симфония. СПб.: Азбука, 2001. 352 с.
41. Успенский М. Время оно. СПб.: Терра — Азбука, 1998. 416 с.
42. Успенский М. Там, где нас нет. СПб.: Азбука, 1998. 384 с.
43. Успенский М. Кого за смертью посылать. СПб.: Азбука, 1998. 348 с.
44. Пелевин В. Священная книга оборотня. М.: Эксмо, 2004. 384 с.
45. 索嘉威. 唐代與清朝的小說俄譯: 歷史及影響 // 中國俄語教學. [Со Цзявэй. Тандай юй Цинчао дэ сяошо эи: лиши цзи инсян // Чжунго эюй цзяосюэ (Сторожук А. Г. Перевод

на русский язык танских и цинских новелл: история и роль в культуре // Русский язык в Китае)]. Пекин, 2020. № 2. (Т. 39). С. 54–61. (На кит. яз.)

References

1. Pu Songling. *Liao Zhai zhi yi tu yong (Illustrated edition of strange tales from a Chinese studio)*. Jinan, Shandong huabao chubanshe, 2002. Vol. 1–2. 1177 p. with illustrations. (In Chinese)
2. Riffin B. L. Pu Songling's Stories (Liao Zhai) in V. M. Alexeyev's translations. *Oriental classics in Russian translations: reviews, analysis, critics* / ed. by B. L. Riffin. Moscow, Vostochnaia literatura Publ., 2008. P. 113–203. (In Russian)
3. *Liao Zhai zhi yi ziliao huibian (Collection of materials concerning Liao Zhai)* / Zhu Yixuan bian (ed. by Zhu Yixuan. Zhengzhou, Zhongzhou guji chubanshe, 1985. 728 p. (In Chinese)
4. Pu Songling. *Strange Tales from a Chinese Studio* / Chinese Literature book collection. Translated from Chinese by V. Alexeyev; Editorial board: G. Goz, L. Delusin, D. Mamleyev and others; Foreword and notes by V. Alexeyev; Compiled by M. Bankovskaia. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1988. 559 p. (In Russian)
5. Fang Ming. *Zhongguo wenxue shi (History of the Chinese literature)*. Changchun, Changchun chubanshe, 2013. Vol. 1–4. 1490 p. (In Chinese)
6. *Strange stories from the lodge of leisures* / transl. from the Chinese by George Soulié [de Morant]. Boston and New York, Houghton Mifflin Company, 1913. XIV + 166 p. (In English)
7. *Pu Songling quan ji (Complete works by Pu Songling)* / Sheng Wei bian (ed. by Sheng Wei. 蒲松齡全集。盛偉編。Shanghai, Xuelin chubanshe, 1998. Vol. 1–3. 3470 p. (In Chinese)
8. Lu Dahuang. *Pu Songling nianpu (Chronology of Pu Songling's Live)*. Jinan, Jilu shushe, 1980. 189 p. (In Chinese)
9. Pu Songling. *Liao Zhai zhi yi (Strange tales form a Chinese studio / Yu Tianchi zhu; Sun Tonghai, Yu Tianchi deng yi (comments by Yu Tianchi, translated by Sun Tonghai and Yu Tianchi)*. Beijing, Zhonghua shuju, 2015. Vol. 1–4. 5414 p. (In Chinese)
10. Liu Dajie. *Zhongguo wenxue fazhan shi (History of Chinese literary development)*. Shanghai, Fudan daxue chubanshe, 2006. Vol. 1–3. 898 p. (In Chinese)
11. Liu Dajie. *Zhongguo wenxue fazhan shi (History of Chinese literary development) / Zeren bianji Dong Lingsheng (ed. by Dong Lingsheng)*. Tianjin, Baihua wenyi chubanshe, 2007. Vol. 1–2. 631 p. (In Chinese)
12. Pu Songling. *Liao Zhai zhi yi. Huijiao huizhu huiping ben («Strange tales from a Chinese studio» with collected annotations, comments and notes) / Zhang Youhe jijiao (compiled and revised by Zhang Youhe)*. Shanghai, Guji chubanshe, 2011. Vol. 1–4. 1740 p. (In Chinese)
13. Pu Songling. *Liao Zhai zhi yi. Quan jiao huizhu ji ping xiuding ben («Strange tales from a Chinese studio». Revised edition with complete annotations, collected comments and accumulated notes) / Ren Duxing jijiao (compiled and edited by Ren Duxing)*. Beijing, Renmin wenxue chubanshe, 2016. Vol. 1–4. 2460 p. (In Chinese)
14. Storozhuk A. G. *Three Teachings and the Chinese Culture: Confucianism, Buddhism and Taoism in Tang artistic works*. St. Petersburg, Tipografia "Beresta", 2010. 552 p. (In Russian)
15. *Strange Stories From a Chinese studio* / Translated and annotated by Herbert A. Giles. London, Thos. De La Rue, 1880. Vol. 1–2. XXXII + 836 p. (In English)
16. Poirier planté / traduit par Camille Imbault-Huart. *Journal Asiatique*. 1880. Août-Septembre. No. 117. P. 281–284. (In French)
17. Tcheng-Ki-Tong. *Contes chinois (traduits et adaptés du Liaozhai zhiyi)*. Paris, Calmann Lévy, 1889. 340 p. (In French)

18. *Contes magiques, d'après l'ancien texte chinois de P'ou Song-Lin (l'Immortel en exil) / traduit par Louis Laloy*. Paris, L'édition d'art, H. Piazza, 1925. 216 p. (In French)
19. Poisonous herb. Story / translated by Monastirev. *Novosty*. 1878. No. 195. P.5. (In Russian)
20. Vasilyev V.P. *Notes to the 1st Issue of the Chinese Reader* / [By] prof. V. Vasilyev (3rd ed.). St. Petersburg, Pechatnya A. Grigoryeva, 1883. 143 p. (In Russian)
21. Vasilyev V.P. *Notes to the 1st Issue of the Chinese Reader* / [By] prof. V. Vasilyev (3rd ed.). St. Petersburg, Pechatnya A. Grigoryeva, 1896. 143 p. (In Russian)
22. Suo Jiawei. Liao Zhai zhi yi zai Eluosi (A. G. Storozhuk. "Liao Zhai zhi yi" in Russia). *Journal of Siberian Federal University*. Krasnoyarsk, 2019. No. 12 (10). P.1943–1953. (In Chinese)
23. *By Walls of Motionless China. Dairy of Dmirty Yanchevsky*. St. Petersburg; Port Arthur, Novy Kray, 1903. — XII. 618 p. (In Russian)
24. From Liao Zhai book / transl. by Liu Shizhen, ed. by A. Smirnov. *Noviy Mir's Literary Parties*. 1900. No. 9. P.603–606. (In Russian)
25. *Tales from the "Liao Zhai-zhi-yi" collection* / transl. by A. I. Ivanov. St. Petersburg, Senatskaia tipografia, 1909. P.48–66. (Special print from the Works of Troyitsko-Savsko-Kachtinsky department of the Russian Geographic Society, 1907, X, 1–2, p.48–66.) (In Russian)
26. *Asia Herald* (亞細亞時報). Iss. 2. No. 34. Harbin, Typographia Kitaiskoy Vostochnoy zheleznoy dorogi, 1915. 269 p. (In Russian)
27. *Asia Herald* (亞細亞時報). Iss. 1. No. 48. Harbin, Typographia Kitaiskoy Vostochnoy zheleznoy dorogi, 1922. 184 p. (In Russian)
28. *Asia Herald* (亞細亞時報). Iss. 2. No. 49. Harbin, Typo-lithographia tovarishestva "OZO", 1922. 275 p. (In Russian)
29. *Liao Zhai. Volume 1. Fox's Spells. From the collection of Strange Tales by Pu Songling (Liao Zhai zhi yi) / World Literature*. Translation and foreword by V.M. Alexeyev. Petersburg, Gosudarsvennoye Izdatelstvo, 1922. 159 p. (In Russian)
30. *Liao Zhai. Magic Monks. From the collection of Strange Tales by Pu Songling (Liao Zhai zhi yi) / World Literature*. Translation and foreword by V.M. Alexeyev. Moscow — Petersburg, Gosudarsvennoye Izdatelstvo, 1923. 278 p. (In Russian)
31. *Liao Zhai. Strange Tales* / Translation from Chinese, notes and foreword by V.M. Alexeyev. Leningrad, Misl, 1928. 272 p. (In Russian)
32. *Liao Zhai. Tales about Extraordinary People (From Liao Zhai zhi yi series of short stories) / Translated from Chinese by V.M. Alexeyev*. Moscow, Izdatelstvo AN SSSR, 1937. 494 p. (In Russian)
33. Pu Songling. *Strange Tales from the Loser's Studio (Liao Zhai zhi yi) / Translated from Chinese, foreword and notes by academician V.M. Alexeyev*. Compilation, text preparation and afterword by M. V. Bankovskaia. St. Petersburg, Peterburgskoye Vostokovedenie, 2000. 784 p. (In Russian)
34. Vasilyev B. A. Ancient Sources of Liao Zhai. *Academy of Sciences' Proceedings*, series VII, Social Science Department, 1931, No. 1. P.23–52. (In Russian)
35. Sea mirage on Ceylon Island. From the Liao Zhai collection. A short story / translated by B. Pestovsky. *Literary Uzbekistan*. 1936. No. 3. P.105–112. (In Russian)
36. Pu Songling. *Fox's Spells. Magic Monks* / translated from Chinese by V. M. Alexeyev. Moscow, Vostochnaia literatura Publ., 2008. 320 p. (In Russian)
37. Pu Songling. *Stories* / translated from Chinese by P. Ustin, A. Faingar, edited by L. D. Pozdneeva. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1961. 384 p. (In Russian)
38. Ustin P.M. *Pu Songling and his tales*. Moscow, Izdatelstvo MGU, 1981. 262 p. (In Russian)

39. Pu Songling. Got insane on books. Short story. Translated from Chinese by O.L. Fishman. *Mirror of the World: Writers of the foreign East about book, reading, bibliophilism*. Compiled by V. Elvova. Moscow, Kniga Publ., 1984. P. 33–36. (In Russian)
40. Zaichik H. van. *Case of Turnskin-foxes / There are no bad people*. Eurasian symphony. St. Petersburg, Azbuka Publ., 2001. 352 p. (In Russian)
41. Uspensky M. *Days of Yore*. St. Petersburg, Terra Publ.; Azbuka Publ., 1998. 416 p. (In Russian)
42. Uspensky M. *There Where Aren't Us*. St. Petersburg, Azbuka Publ., 1998. 384 p. (In Russian)
43. Uspensky M. *Whom To Send To Fetch Death*. St. Petersburg, Azbuka Publ., 1998. 348 p. (In Russian)
44. Pelevin V. *Sacred Book of a Turnskin*. Moscow, Eksmo Publ., 2004. 384 p. (In Russian)
45. Suo Jiawei. Tangdai yu Qingchao de xiaoshuo e yi: lishi ji yingxiang (A. G. Storozhuk Tang and Qing Short stories' translations into Russian: history and cultural impact). *Zhongguo Eyu Jiaoxue (The Russian Language in China)*. 索嘉威。唐代與清朝的小說俄譯：歷史及影響 // 中國俄語教學. Beijing, 2020, No. 2. (Vol. 39). P. 54–61 (In Chinese)

Сюй Синъю

(Нанкинский университет, Китай)

**СООБЩЕСТВА ЛИСИЦ:
СРАВНЕНИЕ ИСТОРИЙ ОБ ОБОРОТНЯХ-ЛИСАХ
В «РАССКАЗАХ ЛЯО ЧЖАЯ О НЕОБЫЧАЙНОМ»
И «ЗАМЕТКАХ ИЗ ХИЖИНЫ “ВЕЛИКОЕ В МАЛОМ”»**

Аннотация: В двух известных сборниках цинского периода «Рассказы Ляо Чжая о необычайном» и «Заметки из хижины “Великое в малом”» можно найти ряд историй о лисах: более 70 в первом и более 130 во втором; лисы в них очень разнообразны по своему типу. В частности, можно отметить одно явление, которое заслуживает особого внимания: места, в которых живут лисы, так же, как у людей, делятся на города и деревни, жилые дома и ненаселенные загородные земли; характеры и поведение лис, принадлежащих к разным сообществам, заметно различаются. В «Рассказах Ляо Чжая о необычайном» довольно мастерски описаны деревенские и загородные лисы, они зачастую изображаются носителями природных склонностей, которые подчеркиваются их чувствами и страстью. В «Заметках из хижины “Великое в малом”», напротив, лучше описаны городские и живущие в домах лисы, наделенные высоким уровнем культуры, что отражается в их стремлении к обучению и мудрости. Этот феномен отражает разный жизненный опыт, социальный статус, источники вдохновения историй и взгляды на культуру двух авторов.

Ключевые слова: Рассказы Ляо Чжая о необычайном, Заметки из хижины Великое в малом, лиса, фольклор.

Xu Xingwu

(Nanjing University, China)

THE COMMUNITY OF FOXES

Abstract: *Liao Zhai zhi yi (Strange Stories from a Lonely Studio)* and *Yue Wei Cao Tang Bi Ji (The Notes of Yuewei Cottage)*, two renown Classical Chinese novels of the Qing Dynasty, contain many stories about foxes. The former contains more than 70 such stories and the latter contains more than 130. Foxes in these stories vary greatly in terms of their types. More importantly, a noticeable phenomenon in these stories is that, just like human beings, foxes' dwellings can be identified as rural and urban, domestic and wild. In other words, foxes from different communities bear overt differences concerning their characters and behaviors. For example, *Liao Zhai zhi yi* is skilled in delineating rural foxes with pastoral temperament, who frequently escalate their emotion and lust. On the other hand, *Yue Wei Cao Tang Bi Ji* is adept in rendering urban foxes with intellectual men, who often show their nurturing and wisdom. And this phenomenon reveals the differing life experience, social statuses and cultural visions of the two authors. Concomitantly, it also betrays the different folklore sources utilized by the two authors.

Keywords: *Strange Stories from a Lonely Studio, The Notes of Yuewei Cottage*, fox, folklore.

1. ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО

«Рассказы Ляо Чжая о необычайном» (далее — «Ляо Чжай») и «Заметки из хижины «Великое в малом»» (далее — «Заметки...») — это два выдающихся произведения цинского периода, написанные на классическом китайском языке, также известные, как «Шуан би» («Два нефрита»). Автор «Ляо Чжая» Пу Сунлин (1640–1715), «в свободное от подготовки к экзаменационному сочинению время всегда записывал все, что обычно видел или слышал, в основном все это были странные случаи, [связанные с] нечистой силой и лисами» [1]. Автор «Заметок...» Цзи Юнь (1724–1805) в возрасте 54 лет отправился в Луаньян (ныне городской округ Чэндэ), где систематизировал редкие старые книги, и «когда в промежутке дня у него выдавалась свободная минутка, он записывал все, что видел и слышал» [2], и «описывал лис и злых духов и излагал свои взгляды на их счет» [3, с. 151]. Поэтому разного рода лисы стали одной из основных общих тем новелл обоих сборников, в «Ляо Чжае» их насчитывается более 70, в «Заметках...» — около 132. Но идейная составляющая этих произведений отличается, ввиду этого типология лисиц, их внешний облик, а также метафоры и иносказания имеют различия. В данной статье сравниваются описания мест обитания лис, по этой причине в качестве основной идеи берется точка зрения об отличиях в трактовке двух произведений.

У Пу Сунлина нет системного подхода к истокам, происхождению и местам проживания лис. В рассказе «Пять злых духов» говорится: «На юге [верят в] Утунов, как на севере [верят в] лис». В новелле «Как Цзяо Мин грозил лисе» упоминается история о том, как семья столичного придворного теще по фамилии Дун подверглась атакам лисицы. Они попросили даоса изгнать ее, и когда ее спросили о том, где она живет, то лиса сказала: «Я — порождение западных земель, восемнадцать поколений моей семьи прожили в столице». В «Четвертой Ху» человек из Шань обманом добирается до лисы, чтобы ей отомстить. Новелла «Целительница Цзяоно» повествует о лисе, которая называет себя «из рода Хуанфу, поколения которого жили в Шань. Дом их сгорел в пожаре, поэтому она осталась на время [здесь]». В новелле «Лис-невидимка Ху Четвертый» описано, как лис прощается со своим другом из Лайу по имени Чжан Сюйи и говорит: «Я родился в Шань и собираюсь [туда] вернуться». Таким образом, можно установить, что все лисы происходят из места Шань в провинции Шэньси, а странные истории, связанные с ними, часто случаются на севере. Историй, в которых упоминается деятельность лисиц на юге, только две. Одна из них — «Проказы Сяоцуй», в которой человек из Юэ, тайчан по фамилии Ван, в детстве спас от молнии лису, затем отправился вместе с ней в столицу, где она родила ему умственно отсталого сына; себя же лиса называла принадлежащей к «роду Юй». Другой пример — «Переодетый цзиньлинец», в котором продавец вина натолкнулся на опьяневшую лису.

Цзи Юнь, как и Пу Сунлин, был северянином, поэтому в «Заметках...» чаще всего встречаются истории о лисах, слухами о которых полнится Север Китая.

Однако Цзи Юнь был сильно увлечен учебой, поэтому он часто раскрывал или излагал историю происхождения, путь к самосовершенствованию и повадки лис-оборотней. В рассказе «Книжник дружил с лисой» рассматривается происхождение лисьих чар, его можно назвать очерком о культуре лис-оборотней:

Люди и твари принадлежат к разным породам, а лисы находятся где-то посередине. У живых и мертвых пути различны, лисьи пути лежат где-то между ними; бессмертные и оборотни идут разными дорогами, а лисы — между ними. Поэтому можно сказать, что встреча с лисой — событие удивительное, но можно сказать и так, что встреча с лисой — дело обычное. Во времена Трех первых династий на этот счет не было надежных сведений. В «Исторических записках», в «Родословной Чэнь Шэ», говорится: «...зажег факел и поставил его в плетенку; подражая голосу лисы, кричал: “Воспрянет великое княжество Чу, а Чэнь Шэ будет его государем”». Это можно считать свидетельством того, что уже в то время лиса считалась необычной. В «Записях о разном из Западной столицы» У Цзюня сказано: «Ученый Ван Фа из Гуанчуани ранил лису, спрятавшуюся в могиле, потому что ему приснился старик, который пришел жаловаться на обиду». Это первое упоминание о том, что лиса превращается в человека, при династии Хань. В «Записках, сделанных при дворе и в народе» Чжан Чжо говорится, что с начала династии Тан простой народ так часто имел дело с лисами и духами, что в то время постоянно говорили: «Если нет лис или другой нечисти, это не деревня». Эта поговорка имела наибольшее распространение при династии Тан. В антологии «Тай-пин гуанцизи» целых двенадцать глав посвящено записям о лисах, и девять десятых рассказов танского времени могут служить подтверждением этому (пер. О. Л. Фишман).

Цзи Юнь также рассказывает о том, как Лю Шитуй спрашивает у друга-лиса подробности о его виде и местах обитания; в произведении говорится следующее:

— Есть ли между лисами различия? — спросил Шитуй.

— Вообще, все лисы могут воспитывать в себе способность проникать в суть вещей, — ответил лис, — но самые пронизательные из нас зовутся биху; это как у людей — грамотных крестьян мало, а грамотных начетчиков не счесть.

— Биху так и рождаются премудрыми?

— Это зависит от категории, — последовал ответ. — Те, кто родился, не постигнув Дао, это обыкновенные лисы; те же, кто родился, постигнув Дао, могут превращаться [в людей].

— Значит, те, кто постиг Дао, могут сохранять молодость, а вот в рассказах пишут, что лисы иногда являются в виде старика или старухи, как же это? — спросил Шитуй.

— Под постижением Дао подразумевается человеческое Дао — Путь; лисы едят и пьют, как люди, рождаются и старятся, болеют и умирают, как люди.

<...>

— Некоторые из вас селятся в домах людей, а другие живут на пустырях, почему это? — спросил Шитуй.

— Тем, кто не постиг Дао, кто не расстался со своей звериной сущностью, надлежит оставаться вдали от людей, и для них нет места лучше, чем леса и горы. Те же, кто

постиг Дао, во многом равны людям, и им хорошо вблизи людей, для них нет места лучше, чем город. Те, чей путь устремлен ввысь, могут жить и в городе, и среди гор и лесов, подобно тому, как богатые и знатные семьи, которым доступно все, могут жить в захолустье так же хорошо, как в столичном округе (пер. О. Л. Фишман).

В новелле «Лиса умеет перевоплощаться» присутствуют слова гуна уезда Яоань: «Лисы живут на заброшенных кладбищах и умеют колдовать себе жилища». В новелле «Одинокий лис из диких мест» рассказывается о старике из горной долины Хами, который сам утверждал, что умеет превращаться в лиса. Вот о чем его спросили люди: «Ведь лисы стремятся жить близ людей, почему же ты обосновался в такой глуши? Лисы ведь живут семьями, почему ты выбрал одиночество?» Тот ответил: «Если хочешь совершенствовать себя, то непременно надо жить в уединении от мирской суеты, тогда дух начинает закаляться. Если же бродить туда-сюда по городам и рынкам, то день ото дня будут появляться плотские желания, из-за чего сложно совершенствовать свое тело и упражняться в дыхании, не избежать тогда питания силами прелестниц и придется сосредоточиться на внешней алхимии. И если вред будет слишком сильным, в конечном итоге это нарушит ритм Небес. Лисиц, которые скитаются по заброшенным кладбищам, много разных видов, поэтому они оставляют за собой следы и на них легко охотиться, особенно небезвредными методами. По этой причине они все не показываются».

Исходя из рассуждений Цзи Юня, можно сделать вывод, что лисы — это нечто обыденное. Лисы находятся где-то посередине между святыми бессмертными и нечистой силой, их можно считать оборотнями; среди лис есть две большие категории: добродетельные и те, кто на пути к добродетели; первые следуют по пути совершенных людей; лисы живут большими семьями; места их проживания делятся на две большие группы — это так называемые дома и города, а также пустоши и горные леса; добродетельные лисы тяготеют к первой группе мест, а недобродетельные — ко второй. Эти две группы также символизируют цивилизацию и природу соответственно, поэтому можно выделить специфику жилого пространства и общества лис отдельно в «Ляо Чжае» и «Заметках...».

2. СООБЩЕСТВА ЛИС В «РАССКАЗАХ ЛЯО ЧЖАЯ О НЕОБЫЧАЙНОМ»

Лисы в «Ляо Чжае» в основном живут в деревнях, могут селиться в заброшенных деревенских домах и храмах, однако в диких местах за пределами деревень также есть пещеры и заброшенные кладбища. Например, в новелле «Лис выдает дочь замуж» описывается, как Инь Тяньгуань из Личэна наткнулся на семью лис-оборотней в заброшенном доме. В «Целительнице Цзяоно» описывается встреча Куншэна с лисой-оборотнем Цзяоно в пустом доме господина Даня, а после расставания они снова сходятся за пределами деревни в темном месте, где растут огромные деревья, на «одиноким могильном кургане в бездонной пещере». В «Же-

них» жители деревеньки встречают лису, оглядываются назад, а «дом пропал и на его месте был только могильный курган». В новелле «Цинфэн» Тай Юаньгэн излечился от болезни в пустом родовом поместье, где встретился с целой семьей лис-оборотней Цинфэн, но затем умер в день Цинмин во время посещения могил предков. Новелла «Иннин» повествует о том, как Ван Цзыфу при встрече убивает молодую лисицу Иннин в горном селении, позже он узнает, что она временно остановилась у духа своей матери и с детства жила в хижине у родительской могилы. В следующих произведениях все упоминаемые лисы также живут в деревнях или диких местах: «Лис лезет в жбан», «Ван Чэн и перепел», «Торговец», «Четвертая Ху», «Товарищ пьяницы», «Багряник», «Великий Князь Девяти гор», «Рубин», «Оскорбленный Ху», «Усмиряет лисицу», «Маленький парик», «Мохнатая лиса», «Верная сваха Цинмэй», «Девушка Синь Сыши», «Двойной фонарь», «Лис-невидимка Ху Четвертый», «Вещая сваха Фэн Третья», «Сон лисы», «Крестьянин», «Фея лотоса», «Студент Го и его учитель», «Батюшка Ма Цзе», «Студент из Хэцзяня», «Ци седьмая», «Лис Чжоу третий», «Студент Лэн», «Асю», «Проказы Сяоцуй», «Ян со шрамами», «Уродливая лиса», «Небожительница», «Чжан Хунцзянь», «Дева-лиса», «Студент-вор Цзи». Другие истории описывают лисиц, живущих в зданиях администрации, например: «Лис из канцелярии Цзуньхуа», «Лиса из Фэньчжоу», «Лиса-наложница», «Ограбленный двор». Городские лисы присутствуют в рассказах «Как Цзяо Мин грозил лисе», «Проказы Сяоцуй», «Лиса из Вэйшуй», «Как Ли Чжумин хватал лису и стрелял в черта», «Верховный святой», «Душистый аромат», «Лиса из уезда Лин», «Поучение» и др. Лисы также обитают на деревенских постоянных дворах, например в новеллах «Лисьи забавы», «Обман», «Служанка» и др.

Из этого следует, что в «Ляо Чжае» пространства, где живут лисы, — это в основном поселения на севере Китая, в том числе уездные города и поселки, поэтому образ жизни оборотней, их чувства и увлечения такие же, как у деревенских жителей. Лисы редко беседуют на высокие темы, например в «Лисьих забавках», «Лисьих парных надписях» и других новеллах часто описываются стремления лис к плотским наслаждениям с людьми, составление шуточных парных надписей, но не диалоги о науке и высоком. В «Ляо Чжае» лисы часто живут в согласии и любви с людьми либо формируют связи, основанные на мести и печали, они выражают свои чувства прямо, любовные романы также трогают людей своими перипетиями, и сюжеты большей части этих литературных шедевров часто происходят в деревнях или диких местах. В «Четвертой Ху» приводится следующая история о том, как студент Шан встретил лисицу:

Студент Шан из округа Тайшань сидел один в своем строгом ученом кабинете. На дворе была осенняя ночь — в высотах мерцала в Серебре Река, на небе горела луна. Студент вышел гулять в тени цветов, весь в думе о далеком «нечто». Вдруг видит, как к нему перелезает через забор какая-то девушка, подходит, смеется и говорит:

— Магистр, что это вы так глубоко задумчив стали?

Шан подошел к ней, посмотрел: красива лицом, словно бессмертная фея! В иступленной радости своей схватил ее, втащил к себе, до дна и высот в любовном бесчинстве дойдя.

Девушка назвалась фамилией Ху, по имени Третья — Ху Саньцзе. Студент спросил ее, где она живет, в котором доме, но она только смеялась, не отвечая, и он вопроса не повторил, а только твердил, что всегда будет ее любить.

И вот она начала его посещать, не оставляя пустым ни одного вечера. Однажды ночью сидели они при свече под пологом, колени к коленям. Студент любовно смотрел на нее и глаз не спускал: зрачок и другой не вращались совсем.

Она смеялась и спрашивала:

— Недвижно так уставиться в меня, наложницу свою, что это значит, мне скажи?

— Я гляжу на тебя, моя милая, — отвечал ей студент, — как на красный пион и персик лазурный. Хоть всю ночь прогляди — не насытишь себя.

Дева сказала:

— Я существо грубое, и, при всем этом, ты так благосклонно глаза в глаза на меня смотришь. Если бы ты увидел нашу Четвертую сестрицу, то просто не знаю, как бы ты сходил с ума.

Студент разволновался еще сильнее, совсем теряя голову, и говорил, что ему слишком досадно будет, если он не увидит хоть разок красоты лица ее сестры, стал на колени и умолял.

Через день она действительно пришла вместе с Четвертой сестрой. Лет этой девушке было только-только достаточно, чтобы уже сделать прическу. Она была прекрасна, как лотос, что розовеет в свисающих каплях росы; как цветок абрикос, увлажненный легким туманом.

Кокетливо и грациозно, еле заметно улыбалась, и красота ее лица как будто выходила за пределы возможного. Студент пришел в неистовый восторг, ввел в дом сестер, усадил и стал смеяться и разговаривать с Третьей, а Четвертая в это время сидела молча и только, наклонив голову, перебирала свой вышитый пояс. Вскоре Третья встала и начала прощаться, сестра ее тоже готова была отправиться ей вослед, но студент увлек ее и, не отпуская, говорил Третьей:

— Милая, милая, будь добра, скажи ей хоть одно слово!

Та засмеялась и сказала:

— Ну, и сумасшедший же! Смотри, как разъярился! Сестрица, останься тут немножко! Четвертая молчала. Когда сестра ушла, то оба они сейчас же погрузились в самую полную любовную радость. Блаженство кончилось; студент протянул руку, положил на нее голову девушки и разом высказал ей все, что с ним в жизни было, ничего не утаив и все назвав. Она тоже заявила ему сама, что она лиса, но он так влюбленно приник к ее прелести, что и не подумал изумиться. Затем она сказала ему еще, что ее сестра страшно ядовита, что она уже убила троих, так что всякий, кто ею соблазнится, непременно погибнет.

— Счастье твое, — твердила она, — что я вся в твоей любви и не допущу, чтобы ты погиб, но с той нужно сейчас же покончить.

Студент испугался, стал просить ее дать средство и помощь.

— Хотя я и лиса, — сказала она ему в ответ, — но уже овладела настоящими действиями бессмертных людей. Мне нужно будет написать тебе полоску талисманных писем, которую ты наклеишь на двери спальни и этим ее отгонишь!

Сказав это, она села и написала талисман. Настало утро. Третья пришла, увидела талисман, понялась и сказала:

— Ах ты, неблагодарная девчонка! Ты вскружила голову возлюбленному и не вспомнила даже о той, которая продела нитку в иглу! Вы оба предназначены друг другу — это верно... Я и не думаю сердиться. Но зачем непременно так поступать?

Сказала и сейчас же ушла. Прошло несколько дней. Четвертая куда-то отлучилась, назначив свиданье через день. Студент вышел на улицу поглядеть на народ. Под горой была дубовая роща. И вот из зарослей выходит молодая женщина, тоже чрезвычайно элегантной и тонкой наружности, подходит к нему близко и говорит:

— Магистр, зачем вам так легкомысленно увлекаться сестрами Ху? Они ведь вам не могут подарить ни гроша!

Затем вручила студенту целую связку монет и продолжала:

— Вот, возьмите это и отправляйтесь домой. Купите хорошего вина, а я захвачу закусок и приду: вместе с вами проведем мы время превесело!

Студент сунул деньги в карман и сделал, что было велено. Вскоре женщина действительно пришла и положила на стол копченую курицу и соленую свинину, затем вынула нож и нарезала все это тоненькими ломтиками. И вот стали есть, запивая все это вином, остря, забавляясь и радуясь друг другу. Поев и выпив, погасили огонь, забрались на кровать и безумно заволновались в разнузданной любовности. Поднялись, когда уже совершенно рассвело. Только что женщина села на кровать и, спустив ноги, готовилась переменить ночные туфли, как вдруг послышались голоса. Не успела она прислушаться, как уже входили в полог — не кто иной, как сестры Ху!

Женщина, завидев их, бросилась бежать, так и оставив баишаки на постели. Обе девы кричали ей вослед:

— Проклятая лиса! Как ты смела с человеком вместе спать?

Прогнали ее, вернулись, и Четвертая с раздражением стала упрекать студента за то, что он неисправим, причем сказала, что раз он сошелся со злодейкой лисой, то ей уже нельзя к нему подходить. Сказав все это, сердито повернулась и хотела уйти, но студент в страхе и ужасе бросился ей в ноги и нежными словами стал жалобно ее умолять. Третья, стоя тут же, уговаривала ее простить его. Тогда только гнев Четвертой стал понемногу проходить, и наконец они опять стали любовничать по-старому (пер. В. М. Алексеев).

Студент Шан предавался мечтаниям наедине, думал о своем. Третья и четвертая сестры Ху приходят повеселиться с ним, внешне они схожи с деревенскими девушками, такие же прямолинейные и искренние. Между сестрами возникает взаимное соперничество, полное шуток и страстей, и опечаленная лиса пытается соблазнить студента своей красотой, с помощью чего успешно порождает конфликт между ним и своей сестрой, и из-за этого ее прогоняют. В этом отрывке страсти между лисами и людьми такие же, как между самими людьми: часто имеют очень меркантильный подтекст, а идеалом считается любовь с первого взгляда.

Часто лисы из диких мест, которые входят в мир людей, ищут пустые дома и заброшенные дворы, подражая тому, как живут люди. Однако заброшенные кладбища тоже значатся среди жилищ. Дома людей символизируют высокий культурный уровень, а глухие места, где живут лисы, — природу, естественность. В «Ляо Чжае» лисы и люди находятся во взаимосвязи, что часто отражает переплетение природы и культуры. Например, в новелле «Оскорбленный Ху» лис называет себя *сюцаем* из рода Ху, который работал на знатную семью гувернером и хотел жениться на дочери хозяина. Хозяин не мог выдать ее, на что лис сказал:

«Я из знатного рода, чем же я хуже вас?» Хозяин прямо ответил: «На самом деле, у меня нет других намерений, но плохо, что вы не одного с ней рода, и только». Так лис обозлился на хозяина и ушел.

На следующий день и в самом деле огромной толпой явилось лисье войско, кто верхом, кто пеший, кто с копьем, кто с луком; лошади ржали, люди кипели — звуки, жесты, все смешалось в дикий-дикий хаос. Хозяин не решился выйти из дому. Лис во всеуслышание сказал, чтобы подожгли дом.

Хозяин пугался все сильнее и сильнее. Один из наиболее крепких повел за собой домашних слуг и с громким криком выбежал из дому. Залетали камни, дошли до стрел, — с обеих сторон так и били, поражая и рая друг друга.

Лисы стали понемногу слабеть. Их увели беспорядочной толпой. На земле был брошен нож, блестящий ярко, словно иней или снег. Подошли, чтоб подобрать. Оказалось — это лист гаоляна. Публика засмеялась.

— Ах, значит, вся их сноровка только в этом! — говорилось вокруг. Однако, из опасения, что они появятся снова, караулили еще строже.

На следующий день сидели и разговаривали, как вдруг с неба сошел какой-то великан, ростом в сажень с лишком и в несколько аршин поперек себя. Размахивая огромным ножом, величиной в дверное полотнище, стал убивать одного человека за другим. Тут все схватили в руки стрелы и камни и кто чем стали в него бить. Он свалился и издох. Оказывается — соломенный призрак.

Публике теперь это казалось все более и более легким, несерьезным. Лисы в течение трех дней более не появились, и публика тоже стала полениваться. Как-то раз, только что хозяин влез в ретираде на рундук, как вдруг увидел лисье войско, появившееся с натянутыми луками и со стрелами под мышкой. Начали в него беспорядочно стрелять. Стрелы вонзились ему в задние места. Хозяин, страшно перепугавшись, стал кричать, чтоб бежали драться, и лисы ушли. Вытащили стрелы — смотрят, а это стебли лопухов. И в таком роде продолжалось с месяц, а то и больше. Лисы то приходили, то уходили — нерегулярно. Особенного вреда, положим, они не наносили, но все же ежедневно люди несли строгий караул.

Однажды появился студент Ху во главе своих войск. Хозяин вышел к нему сам. Ху, увидя его, скрылся в толпе. Хозяин окликнул его. Делать нечего — пришлось выступить.

— Ваш покорный слуга, — сказал хозяин, — считает, что он ни в чем не ошибся в смысле вежливого внимания к вам, сударь. Зачем же, скажите, вы подняли войска?

Толпы лис хотели стрелять, но Ху остановил их. Хозяин подошел, взял его за руку и пригласил войти в его прежнюю комнату. Тут он поставил вина и стал его угощать, говоря ему тихо и свободно:

— Вы, сударь, человек умный и должны меня извинить. При моем к вам чувстве и расположении, неужели я не был бы доволен вступить с вами в брачное родство? Только судите же сами: у вас все — и повозки, и лошади, и здания большею частью не те, что у людей. Моей дочери, находящейся в столь нежном возрасте, идти за вас — вы должны же это понять — невозможно. К тому же, знаете, пословица гласит: «Сорвешь тыкву сырой — во рту неприятно». Что вам в ней, сударь?

Ху сильно смутился.

— Не беспокойтесь, — сказал хозяин, — прежняя наша приязнь остается в силе. Если вы не отвергаете еще меня, считая меня мусором, то вот видите, младшему сыну в моем доме уже пятнадцать лет, и я хотел бы дать ему, как говорится в таких слу-

чаях, «с распоясанным чревом лежать у кровати». Не знаю, насколько найдется ему подходящая?

— У меня, — сказал радостно Ху, — есть молоденькая сестренка. Она моложе вашего почтенного сыночка на год, и очень даже недурна. Вот ее дать, как говорят, «в услуженье по выметальной части», — что вы на это скажете?

Хозяин встал и поклонился. Ху сделал ответный поклон. Затем хозяин стал потчевать Ху и был в отличном настроении. Предыдущая ссора целиком была забыта. Он велел поставить вино и другие напитки для угощения тех, что пришли с Ху. И баре и люди веселились и тешились всю (пер. В. М. Алексеев).

Сюэцай Ху является лисой, постигшей дао, поэтому, считая себя принадлежащим к людскому роду, хочет вступить в брак с человеком. Получив отказ, он использует природные и деревенские вещи, чтобы отомстить: гаолян, стебли лопухов, соломенное чучело. Перемирие хозяина и лиса тоже происходит посредством свадьбы, но в этот раз человек берет в жены лисицу. Это метафора постоянной смены борьбы и гармонии человека и природы, а также намек на крепкую взаимосвязь человечества и культуры.

В новелле «Фея лотоса» описывается, как студент Цзун Сянжо и лиса-оборотень полюбили друг друга, но их знакомство произошло, когда он увидел весьма первозданную деревенскую сцену соития:

Цзун Сянжо из Хучжоу где-то служил. Однажды осенним днем он осматривал поля и заметил в густоте хлебов необыкновенно сильное движение и колыхание. Недоумевая, что бы это могло быть, он пошел прямо через межи, поглядеть — оказывается, мужчина с женщиной совершают внебрачное соитие. Он расхохотался и уже хотел идти назад, но, увидев, что мужчина, весь красный, завязал кушак и опрометью бросился бежать, а женщина тоже поднялась с земли, он стал ее пристально рассматривать и нашел, что она изящна, мила, очаровательна, понравилась ему очень... Захотелось тут же с ней свиться, но, по правде говоря, застыдился этой гнусной пакости и стал подходить к женщине понемножку, смахивая с нее пыль.

— Ну что, — сказал он, — эта, как говорится, прогулка «Среди тутов» ничего, приятна?

Дева смеялась и молчала. Цзун подошел к ней, стал растегивать ей платье: тело у ней было жирное и гладкое, как помада. И давай гладить по телу вверх и вниз — этак несколько раз.

— Ты, студент вонючий. Чего хочешь, так бери... А щупать меня, как оголтелый, это зачем?

Стал спрашивать, как ее зовут.

— Весенний ветерок раз дунет нам страстью, — отвечала она, — и ты направо, я налево. Зачем давать себе труд допрашивать и доискиваться? Ты уж не собираешься ли сохранить мое имя, чтобы написать его на арке, которую ты построишь в честь моей добродетели?

— В пустом поле, среди трав и растений это делают только деревенские пастухи и свиные подпаски, — возражал Цзун. — Я не имею этой привычки. С такой красавицей, как ты, милая, я условлюсь просто с глазу на глаз — и это будет вполне серьезно. К чему бы мне быть таким, как ты говоришь, назойливым и мелочным?

Дева, услышав эти слова, с величайшим удовольствием согласилась и похвалила его. Цзун сказал, что его скромный кабинет отсюда недалеко и что он приглашает ее побывать у него.

— Я уже давно из дому, — сказала дева, — боюсь, как бы дома не подумали чего. В полночь можно будет.

Спросила, где и как расположен дом Цзуна, какие приметы и вообще все в высшей степени подробно.

Затем пошла по косой тропинке, заторопилась и побежала. В начале ночи она и в самом деле пришла в кабинет Цзуна, и вот полил, так сказать, изнемогающий дождь из набухших туч в их самой полной любовной близости (пер. В. М. Алексеев).

Занятие любовью под открытым небом между лисой и человеком описано в пасторальной манере. В их действиях не чувства, а страсть играет главную роль. Речь лисы проста, бесцеремонна. Однако ее трогают слова студента, отчего в ней разгораются чувства, и она принимает его приглашение на свидание. Диалоги между ними становятся своеобразным инструментом, с помощью которого автор передает идею перехода лисы-оборотня из дикости в людское общество.

Подводя итог, можно сказать, что из-за того, что действие в необычайных новеллах о лисах чаще всего происходит в деревне или глухих местах, то лисы в «Ляо Чжае» часто предстают с природными чертами и простыми характерами, которые воплощают безыскусность и искренность и формируют четкое противопоставление напыщенной культурности общества и ханжеству в повседневной жизни или дисгармонию с ними, отчего лисы кажутся еще более очаровательными.

3. СООБЩЕСТВА ЛИС В «ЗАМЕТКАХ ИЗ ХИЖИНЫ “ВЕЛИКОЕ В МАЛОМ”»

Жизнь автора «Ляо Чжая» Пу Сунлина была полна трудностей, он всю свою жизнь провел в сельской местности; автор «Заметок...» Цзи Юнь, напротив, жил в уезде близ столицы, был чиновником, в службе продвинулся до *сюэши* государственной канцелярии и по совместительству работал *шиланом* в министерстве церемоний, между тем его также ссылали на границу в Синьцзян и давали задание по компиляции «Сыку цюаньшу» — «Полного собрания книг по четырем разделам», — поэтому у него было множество дружеских связей. Его истории о лисах-оборотнях во многом основаны на рассказах близких и друзей, но еще больше на них повлиял опыт его службы и знакомств с другими людьми, поэтому круг тем по сравнению с «Ляо Чжаем» гораздо шире. Что касается места проживания лис, то «жилые дома — города» являются их основной средой обитания.

Большую часть времени Цзи Юнь провел в Пекине на чиновничьей службе, поэтому столичные лисицы являются главными персонажами «Заметок...», их максимальное количество — около 20. Например, в новелле «Как человек и лиса

поссорились из-за дома» лиса и цензор Е Люйтин не поделили дом, из-за чего чиновник попросил даоса умилостивить лису, затем «ее затолкали в глиняный сосуд с узким горлышком и закопали за воротами Гуаньцюймэнь» (пер. О. Л. Фишман). В «Лисице в саду» говорится о том, как «старуха-цветочница рассказала: близ одного дома пустует сад, и оттого в нем завелось много лисиц». В новелле «Лисий дом» говорится: «наставник Жуй жил в доме Тея на первом этаже, выше него жила лиса. Иногда вечерами она готовила яства на кухне, угощала гостей дома, часто с ней встречались владельцы дома и ничему не удивлялись. Случались разбои и пожары, могли меняться хозяева или покровители, но уже давно был мир и согласие». В новелле «Образованная лиса из дома Цянь» описывается, как «в год Динхай семья Юйсе прибыла в столицу. Из-за того, что старое жилище близ моста в квартале Ху никто не выкупил, временно остановились в пустом доме господина Цянь Сяншу. Поговаривали, что этажом выше также жила лиса, однако там все было завалено хламом, и людям было сложно забраться наверх». В новелле «Чиновник очарован лисой» описывается следующее: «когда я был чиновником в военном министерстве, был один чиновник, который когда-то попал под воздействие лисьих чар и так захирел, что похудел до неузнаваемости». В новелле «Лиса исправляет стихи Дун Цюйцзяна, пока он спит» описывается, как «Дун Цюйцзян приехал в столицу и жил вместе с одним другом, который не составлял ему компанию в поездке, и первое время они экономили на пище и жилье — иначе и не описать. Друг часто общался со знатными и богатыми людьми и оставался на ночлег у них. Цюйцзян спал в одиночестве. Ночью как-то услышал, что кто-то листает книги и бречит инструментами для письма, он знал, что столица полнится лисами, и не посчитал это странным». В новелле «Лисьи проказы» приводится следующее: «Покойный мой дядя, господин Иань, держал закладную лавку в Сичэне. Там в маленькой башенке водились лисы. По ночам постоянно были слышны их разговоры, но людям они не причиняли вреда, и те оставляли их в покое». В новелле «Лиса превращается в девушку» говорится, что «редактор Цю недовольтно рассказывал: в Фэнъи на улице Юйхуанмяо среди домов есть несколько давно закрытых, говорят, что в них живут лисы». В новелле «Студент, который играл на цине» упоминается следующее: «однажды выбирал себе гостиницу, и позади одной из них увидел женщину, она была небывалой красоты, одежда на ней была рваная, но покрашена была очень аккуратно. Про себя сильно обрадовался». В новелле «Дом лисы на учебном плацу» описывается, что «в Сичэне на военном плацу был дом, жил там один ученый Чжоу Ланьпо. Иногда по ночам он слышал, как на верхних этажах кто-то читает нараспев стихи, он знал, что это лиса, и ничему не удивлялся. Когда Ланьпо переехал, то и лиса переселилась в другое место. Позже там арендовал жилье Тянь Шиянь, и лиса через некоторое время вернулась обратно».

В новелле «Как одна девица притворилась лисой» говорится, что «в год Цзивэй времен Цяньлуна перед столичными экзаменами один *цзюйжэнь* переходил западную часть улицы Юнгансы и увидел, что за воротами стоит девушка; обрадовался этому и попросил сваху замолвить за него словечко, сказал, что запла-

тит за брак 300 *цзиней*. Поэтому девушка сразу переехала к нему, и они весьма хорошо сошлись. Когда он закончил сдавать экзамен и вернулся домой, окна его были разбиты, стена сломана, дома не было ни души, всюду грязь и сваленные в груды вещи, будто дом уже много лет заброшен. Поспрашивал соседей, они говорили: “Так дом давно пустует! Лишь месяц назад кто-то туда заходил. Одним вечером оттуда ушла девушка, и неизвестно куда пропала”. Еще говорили: “Вот точно лиса, в рассказах такое часто описывают!” Другие говорили: “Так женщина тебя заманила, деньги украла твои и сбежала, притворившись лисой!” Если лисы притворяются людьми — это хитро, то разве не хитрее то, что человек притворился лисой?! Прожив в столице более 50–60 лет, я такого повидал сполна, и это лишь один случай из множества!» В новелле «Встреча духа и лисы» Цю Вэньда рассказывает: «Часто слышал, что все говорят в деревеньке Шидун: был такой знаменосец, который много читал и любил поговорить о значениях слов; однажды ночью он держал дозор на воротах Сюанью и, прогуливаясь, прохладился. Дойдя до восточной части дозорной башни, он увидел, как два человека разговаривают, прислонившись к зубцам городской стены. Поняв, что это лиса и дух, он задержал дыхание и начал за ними следить». В новелле «Лиса дарит шапку уродливому мужику» описывается, как в подаренной резиденции почтенного Цю Вэньда в *хутуне* Шиху на территории квартала Сюаньюмэнь случилось происшествие с лисой. В новелле «Лисы обсуждают деньги» сказано, что «Шэнь Жуйчжан поселился в монастыре Гаомяо и там занимался. Как-то летней ночью он спал под террасой зала, построенного в честь бога Вэньчана» (пер. О. Л. Фишман), и на террасе случилась история с лисой. В новелле «Как лиса погибла в пожаре» описывается следующее: «Поговаривают, что во времена Канси загорелась арбузная лавка (к юго-востоку от Чжэньямэнь), и там были больные чахоткой дети, которые не могли выбраться наружу, потому что пламя перекинулось на их дом. Огонь потушили, разобрали завалы и обнаружили, что трупы их уже сгорели, и с ними умерла одна лиса. Тогда поняли, что болезнь была вызвана ее чарами».

В новелле «Смотритель родового кладбища в Ханьдяне» приводится такая история: «как рассказал статс-секретарь Сун Футан, в районе Хайдянь был смотритель родового кладбища, который случайно увидел, как несколько собак гонятся за лисой, [в стычке] кровь и шерсть летели в разные стороны. Он пожалел лису, взял палку и прогнал собак, принес лису в дом, подождал, пока она очнется, затем доставил ее на поле и отпустил. Через несколько дней пришла к нему в хижину девушка несравненной красоты. Он испугался и спросил, откуда она явилась. Она дважды поклонилась и сказала: “Я девушка-лиса, вчера со мной произошла беда, но благодаря вам, господин, я осталась жива, отныне буду делить с вами ложе”. Смотритель без дурных намерений принял ее у себя дома». В новелле «Как *сюаньжэнь* встретил лису в районе Дяюйтай» описывается: «Кто-то из предков Ту Юйчжая рассказывал: один *сюаньжэнь* пошел на прогулку по Дяюйтай». Там произошла его встреча с лисой.

В «Заметках...» отношение лис-оборотней к людям такое же, как между членами семьи, гостями, соседями, друзьями. Как описывается в новелле «Лисий

дом», «наставник Жуй жил в доме Тея на первом этаже, выше него жила лиса. Иногда вечерами она готовила яства на кухне, угощала гостей дома, часто с ней встречались владельцы дома и ничему не удивлялись. Случались разбои и пожары, могли меняться хозяева или покровители, но уже давно был мир и согласие». В новелле «Лиса поселилась в башне» повествуется о том, как «в горах была маленькая башня, лисы обитали там более 50 лет. Люди туда не забирались, но и лисы не спускались вниз, но иногда их было видно только через створки, которые они сами закрывали и открывали». В новелле «Женитьба на лисе» сообщается следующее: «Среди родственников господина Чжан Сюаньэра был один, взявший в наложницы лису-оборотня. Он поселил ее в уединенных покоях, убранство которых было таким же, как у обычных людей» (пер. О. Л. Фишман).

В новелле «Как лиса поселилась в амбаре» описывается:

В доме моего дяди Ван Хуниэна была лиса, жившая в кладовой. Она не причиняла людям вреда, но, когда дети играли около кладовой, швырялась в них черепицей. Однажды под кухней поймали лисенка и хотели забить его насмерть, чтобы излить злобу на лису. Но Хуниэн сказал:

— Это значит вызвать ссору. А разве люди смогут победить в борьбе с лисами? И он положил лисенка на лежанку, накормил фруктами и блинами и сам отнес его к кладовой. С тех пор, когда дети приходили к кладовой, лиса больше их не трогала. Без борьбы подчинилась человеку (пер. О. Л. Фишман).

Лисы, живущие в домах людей, часто в общении с ними соблюдают нормы морали и даже побуждают друг друга к нравственному поведению, будто соседи или друзья. В новелле «Лиса с человеческой душой» приводится следующий отрывок:

Чэнь Чжуинь как-то снимал помещение у одной богатой семьи. Маленькая девочка-служанка, узнав, что ее мать побирается по дорогам и вот-вот умрет с голоду, пришла в такое отчаяние, что украла три тысячи чохов и отдала их матери. Другие слуги выдали ее, и девочку жестоко выпороли. В одном из верхних помещений этого дома уже давно жила лиса, которая никогда никому не причиняла зла. И вот в то время, как девочку пороли, из верхнего помещения вдруг послышались горькие рыдания. Удивившись, хозяин задрал голову и стал спрашивать, в чем дело. Сверху послышался голос:

— Хотя мы и другой породы, сердце у нас, как у людей. Мне стало жалко эту девочку, которой еще нет и десяти лет, а она ради матери терпит побои. Я нечаянно подала голос, не хотела вас беспокоить.

Хозяин бросил плетку на пол, и в течение нескольких дней на нем лица не было (пер. О. Л. Фишман).

В другой новелле, «Речь справедливой лисы», рассказывается следующее:

Достопочтенный Ань Цзезань, мой двоюродный дядя, рассказывал: «У арендатора Лю Цзымина семья была большая и зажиточная. В кладовой у них уже несколько десятков лет жила лиса, никому не причинявшая никакого беспокойства. Только во время принесения сезонных жертвоприношений приходилось подносить ей пять чарок вина

и несколько куриц. Если начинался пожар или забирался вор, она стучала в ворота или подавала голос у окна, чтобы предупредить хозяина. Все было спокойно в доме Лю Цзымина. Однажды Лю услышал, как лиса неудержимо хихикает. Спросил ее, в чем дело, но она не ответила, а стала смеяться еще сильнее. Тогда он разозлился и обругал ее.

— Я смеюсь про себя, — неожиданно отозвалась лиса, — над тем, кто заключил союз с названным братом, а пострадал от этого родной брат. Я смеюсь про себя над тем, кто щедро оделил сына первого мужа своей жены, а своего сына от покойной жены обездолил. Почему мой смех смог вызвать у вас такой гнев, господин?

Лю стало очень стыдно, и он ничего не мог ответить. Вдруг сверху снова послышался голос лисы, процитировавшей из «Бесед и суждений»: «Можно ли не послушаться сурового предостережения? В нем ценно то, что оно вызывает изменения [в поведении того, кому адресовано]. Можно ли не радоваться мягкому увещанию? В нем ценно то, что оно вскрывает основной смысл [слов, в нем заключенных]». Лиса несколько раз вздохнула и умолкла. С этих пор Лю изменил свое поведение (пер. О. Л. Фишман).

В новелле «Лиса, живущая в библиотеке» приводится следующая история:

Не Суньянь из Чжаншаня рассказывал: семья Чжана Мяоцзюня из Аньцю владела библиотекой, в которой жили лисы, и всякий раз, когда встречались, они общались с людьми. Все слуги, от мала до велика, скрывали какие-то пороки, и они непременно вылезали наружу. Семья трепетала перед лисами, будто те были божествами, все были в смятении и не осмеливались совершать проступки. Те даже могли назвать их законодателями или невидимыми ревизорами. Тогда хитрые лисы стали почитать людей и избегать упоминания пороков, не осмеливались говорить о них прямо. Прикрываясь излишней смысленностью, они все равно не обладали достаточной искренностью. Вот почему эти лисы являются лисами.

В новелле «Лиса справедливо поступает с людьми» описывается такая история:

Достопочтенный Ли Юдань рассказывал, что в доме одной семьи в Дунгуане как-то завелась лиса. Однажды она начала бросаться черепицей и бить посуду. Семья начала ее бранить. Ночью кто-то стал колотить в окно и говорить: «Господин, вы спите или нет? Я хочу кое-что сообщить: у соседей и земляков в каждом доме и дворе принято: когда дети друг друга обижают, то они ругаются, но если никак не могут ругаться, то говорят старшим членам семьи, тогда те сами все улаживают своей бранью, но разве нельзя все решить разумно? К тому же мы вас не видим и не слышим, не знаем, где вы ходите; боюсь, к вам не добраться. А вы усердно мне жизнь портите, вам это что, удовольствие доставляет? В этой ситуации я вам ни в коем случае не враг, надеюсь, что мы все уладим!» Этот некто надел накидку, поднялся и ушел, и с тех пор все жили в мире.

В новелле «Лиса узнает о давнем займе» рассказывается следующее:

Чиновник Чжан Ваньчжи рассказывал: был некто, кто подружился с лисой, он занимался торговлей за пределами города, и все домашние дела должна была выполнять лиса. Поджоги, воровство — от всего она умела уберечь. Любые козни прислуги она полно-

стью раскрывала. Домашние дела налаживались, когда хозяин еще не уходил торговать. О том, что жена была в интимной связи с соседом, лиса как будто не знала. Через два года хозяин вернулся домой и очень нахваливал лисицу за ее добродетель. А за то, что долго не знал о соседе, он лису порицал. Лиса в благодарность сказала: «Это пусть рассудят святые, я не осмелюсь вмешаться». Торговец недовольно ответил: «Если демоны и святые посылают беды за разврат, то как это могло привести, наоборот, к разврату?» Лиса ответила: «У этого свои причины. Сосед в своей прошлой жизни был частью влиятельного рода, управляя расходами и доходами, из-за того, что ему все доверяли свои деньги и он постепенно растрчивал свое богатство, сосед по глупости своей решил возвращать долги всем женщинам. Однажды вечером он подсчитал, сколько спустил, ночуя у невичек, сейчас его долг составляет 70 с лишним цзиней. Растратив все до гроша, он покончил с собой, а вы, господин, злитесь на него! Если вы мне не верите, то попробуйте дать ему в долг и пронаблюдайте, как он себя поведет». Торговец тогда отправился к соседу и сказал: «Слышал я, что вы очень нуждаетесь в деньгах, я в этот раз, к счастью, хорошо заработал, покорнейше прошу вас принять 80 цзиней в помощь». Сосед растрогался, но устыдился, после чего сразу перестал вступать в связь с женой торговца. В конце года он преподнес семье мясные угощения в благодарность, блюда были крайне изысканны. Посчитав, сколько они стоили, торговец как раз получил 70 с лишним цзиней. Тогда он понял, что с займом ни в коем случае нельзя, чтобы занимающий его увеличивал, а дающий его уменьшал. Этого тоже стоит избегать!

В новелле «Дело справедливого лиса» приводится следующая история:

Ли Цюя рассказывал: у одного конфуцианца в амбаре завелся лис, но за 30–40 лет не происходило никаких бед. Лис постоянно общался с ним и довольно хорошо знал грамоту; если ученый приглашал его попить вина, то он соглашался идти на встречу. Но лиса никто не видел. После того, как умер конфуцианец, сын, будучи студентом, как и отец, тоже хотел с ним выпивать. Но лис не был особо приветлив, и, по прошествии долгого времени, начал беспредельничать. Студент поставил у себя дома шатер и хотел писать для людей жалобы в суд. Всякий раз, когда он садился за текст, что-то чуть было не упустил; всякий раз, когда писал жалобу, черновик разрывался в клочья или кисть вытаскивали у него из рук; всякий раз, когда готовил вяленое мясо, чуть было не промахивался; всякий раз, когда хотел взять в руки резец для письма, как бы он хорошо ни спрятал его, он всегда пропадал; всякий раз, когда к нему приходил или уходил ученик, он пропадал; всякий раз, когда к нему приходил истец, ему в голову либо прилетала черепица, либо из-под карниза доносился человеческий голос и подговаривал людей раскрыть их планы. Студент очень страдал, пригласил даоса, чтобы тот прогнал нечисть. Поднявшись повыше, даос призвал лиса, и тот послушался. Лис уверенно заявил: «Его отец не обращался со мной так, будто я другого рода, он очень хорошо ко мне относился. Я тоже его не воспринимал как чужака, мы с ним были как братья. Ныне его сын сам порочит репутацию семьи, подстраивает всякие козни, и пока не умрет — не остановится. Я не могу просто стоять рядом и смотреть, поэтому я в тени препятствовал его планам; все его металлические принадлежности я закопал на могиле отца. Хочу видеть его крах и подружиться с его женой и детьми, других мыслей у меня и не было. Меня не волнует, что вы, мастер-даос, меня осуждаете, жизнь или смерть — я все приму». Даос ошарашенно сел, трижды поклонился и, взяв лиса

за руку, сказал: «Не могу допустить, чтобы у моего умершего друга был такой сын. Ничтожный я ни на что не способен, но боюсь, то, что мне по силам, это принять перемену вещей. И тогда я вас отпускаю!» Не попрощавшись с хозяином, он вздохнул и ушел. Сын испытал жгучий стыд и поклялся прекратить свое дело, в итоге он дождался до положенного ему срока.

В «Заметках...» между лисами и людьми также устанавливаются дружеские отношения, но очень мало историй, где, как в «Ляо Чжае», описывается любовь без прикрас. В новелле «Любовь между человеком и лисой» рассказывается следующее:

В уезде Сянь был такой слуга рода Чжоу по имени Чжоу Ху, и его очаровала лиса. Более 20 лет они жили словно муж и жена. Лиса часто ему говорила: «Я уже более 400 лет совершенствую себя и стремлюсь к бессмертию, и у тебя есть проступки в прошлой жизни, которые следует загладить, если ты однажды не будешь доволен, то я не смогу получить перерождение на небе. Когда наши судьбы разойдутся, то я уйду, и только». Как-то раз у нее то улыбка была до ушей от радости, то слезы текли ручьем от печали, она сказала Ху: «В 19 день месяца я должна буду с тобой расстаться и уйти. Я уже была для вас чем-то вроде жены, давайте назначим день помолвки». Тогда она достала серебро и вручила Ху, чтобы тот организовал на эти деньги свадьбу. С тех пор они были друг к другу нежны и спокойны, день шел за днем, и они не расставались ни на минуту. На 15 день внезапно утром она встала и собралась уходить. Ху удивился, потому что срок еще не подошел. Она заплакала: «Карму нельзя ни увеличить, ни уменьшить даже на денек, поэтому я всего лишь решила, что пораньше отправлюсь в то место. Я оставила эти три дня жизни про запас, чтобы вновь еще когда-нибудь свидеться». Через несколько лет она вновь пришла к нему и через три дня собиралась уходить, но прежде, всхлипывая, сказала: «Вот теперь мы расстанемся навсегда!»

В данном отрывке описываются узы судьбы, которые связали лису и человека, однако это не значит, что их чувства были слепы. Иногда в новеллах даже отвергается ценность чувств и страстей между людьми и оборотнями. В произведении «Студент-летописец рассказывает о лисе» приводятся такие строки:

Ходят слухи, что жил студент-летописец; не помню, был он из Шоугуана или Цзяочжоу. Однажды на закате он увидел, как бредет в одиночку женщина; из-за того, что было слякотно, она поскользнулась и упала, он помог ей, взяв под руки. Он подумал, что это обязательно должна быть лиса, поскольку девушка попыталась с ним сблизиться, и этого было достаточно, чтобы осознать, какой у нее настоящий облик нечистой силы. Поэтому он ей сказал: «Я знаю, что ты такое, ты меня не проведешь. Обычно встретить такую женщину, как ты, — это счастливый случай. Как только все заснут, можем встретиться с тобой в читальне, здесь нам не стоит заигрывать, уж больно идти сложно по такой грязи». Женщина рассмеялась и ушла. В полночь она пришла на место встречи, несколько вечеров подряд они предавались разврату, со знанием мужчины спуталось, поэтому он запретил ей впредь приходить. Лиса в гневе и обиде отказалась уходить. Студент со строгим видом сказал: «Неужели это неправильно? В отношениях между женщиной и женщиной господствует мужчина, он хочет

ее, а если женщина не хочет, то он может ее принудить; если же женщина хочет мужчину, а он не хочет, то сердце его становится холодным как сталь, и даже насильно его не возьмешь. Тем более что ты пришла воровать у меня жизненные силы, а не ради любви, и я не должен тебе ничего за твои чувства. У тебя было много мужчин, поэтому трудно говорить о твоём целомудрии, поэтому и девственности я тебя тоже не лишал. Поматросил и бросил — благородный муж такое поведение не любит, если говорить нашим, человеческим языком, а не вашим. Так зачем же тебе привязываться к этому всему, раз это невыгодно?» Лиса, ничего не возразив, ушла. Ведь она, как только соблазнила его, сразу привязалась до гроба так, что никакой талисман не мог ее отвадить, в итоге из-за того, что запуталась в страстях, не могла даже зарезать себя. Так и лежала, не шевелясь, в том месте, где он ее нашел.

Между человеком и лисой не может быть «связи, основанной на чувствах», лиса питается жизненными силами — *цзин* и *ци* — человека, а человек, напротив, может «поматросить и бросить». Невозможность отвадить ее связана с тем, что она «запуталась в желаниях». В «Заметках...» много внимания уделено нравственным принципам в отношениях между лисами и людьми. Когда в лисах просыпается совесть, проявляется их подлинное, а не наложенное чарами обличье. В новелле «Обида на благодарность лисы» приводится такой сюжет:

Одного крестьянского сына опутала своими чарами лиса. Позвали колдуна, чтобы он вылечил его. Лису поймали, хотели сварить ее живьем в котле с кипящим маслом, но крестьянский сын слезно молил отпустить ее, и ее отпустили. Впоследствии думы о ней привели юношу к тяжелой болезни, и врачи не могли ему помочь. И вот однажды снова явилась лиса. При встрече с ней он и радовался, и печалился. Чтобы отвлечь его от себя, лиса сказала:

— Вы, сударь, скорбите от воспоминаний, вам надо перестать мечтать обо мне. Ведь вы не знаете, что я просто химера. Увидев истинный мой облик, вы в испуге пуститесь наутек.

И вдруг лиса упала на землю и появилась в седой шкуре, с длинным хвостом, из ноздрей валил пар, глаза горели, как факелы; прыгнула на потолочную балку, застонала и исчезла. С тех пор здоровье крестьянского сына пошло на поправку (пер. О. Л. Фишман).

Есть и лисы, которые отплачивают добром за добро и защищают людей. Новелла «Смотритель родового кладбища в Хайдяне» повествует:

Как рассказал статс-секретарь Сун Футан, в районе Хайдянь был смотритель родового кладбища, который случайно увидел, как несколько собак гонятся за лисой, [в стычке] кровь и шерсть летели в разные стороны. Он пожалел лису, взял палку и прогнал собак, принес лису в дом, подождал, пока она очнется, затем доставил ее на поле и отпустил. Через несколько дней пришла к нему в хижину девушка несравненной красоты. Он испугался и спросил, откуда она явилась. Она дважды поклонилась и сказала: «Я девушка-лиса, вчера со мной произошла беда, но благодаря вам, господин, я осталась жива, отныне буду делить с вами ложе». Смотритель без дурных намерений принял ее у себя дома. Они сблизились, и по прошествии двух месяцев день ото дня смотритель отоцал от чахотки, а значит, он, бесспорно, ее полюбил. Однажды они как раз спали

вдвоем и услышали, как кто-то кричит снаружи: «Эй, шестая, презренная! Я была ранена и меня спасли, но я еще не отплатила за добро, как ты можешь притворяться мной, зачаровывать доброго господина и доводить его до болезней? Ничего не тая, сообщая, что клан наш говорит, что я уклоняюсь от долга, как мне перед ними объясниться? Ведь все это именно из-за тебя происходит, а добрый господин меня спас, я не могу стоять и смотреть, как он умирает, как мне тогда себя успокоить? Мы с сестрами пришли тебя наказывать!» Девушка испугалась и хотела спрятаться, но несколько женщин уже толкнули дверь ногой и вошли, схватили ее и прижали к полу. Сознание зрителя было давно спутано, он пожалел ее, разгневался, в ответ назвал этих женщин подлыми и отнял у них любимую. Они, в свою очередь, раз за разом пересказывали ему, что произошло, но он никак не мог этого осознать и, схватив нож, подскочил к ним, хотел отомстить этим женщинам. Те тогда заплакали, перелезли через стену и ушли. Зритель потом рассказал обо всем людям, а те будто затаили на него злобу. Вот что значит «обругали за преданность, усомнились за доверие»!

В «Заметках...», как и в «Ляо Чжае», в вопросах отношений между лисами и людьми применяются принципы людских взаимоотношений. Если говорить о разнополюх отношениях, то лисой чаще всего выступает женщина, а лисы-мужчины в попытке одурманить женщин часто встречают свою смерть. Например, в «Торговце» из «Ляо Чжая» описывается, как мать героя пала жертвой чар двух лисов, и сын убил их обоих. В «Заметках...», напротив, есть пусть и похотливые, но не порочные лисы. В новелле «Деревенская девушка» упоминается, что «никогда не слышали, чтобы лисы околдовывали людей»:

Ходит слух, что жила-была деревенская девушка 13–14 лет, с которой заигрывал лис. Каждую ночь лежали на кровати вместе, хохотали и развратничали, будто муж и жена. Но девушка рассудка не лишилась и даже не заболела, а все так же вела свои повседневные дела, поэтому была спокойна. Лис постоянно давал ей деньги, рис, ткани, чтобы ей в быту всего хватало. Он также делал для нее украшения и одеяния, подушки, одеяла, ковры и другие подобные вещи, стоимость их была свыше нескольких сотен цзиней. Отец девушки был весьма доволен. Так продолжалось больше года, лис внезапно позвал отца девушки и сказал: «Мне нужно возвращаться в горы, приданое для вашей дочери я почти полностью подготовил, поэтому можно скорее искать зятя, а я уже больше к вам не вернусь. Я вашу дочь не испортил, она идеальна, как нефрит, поэтому не думайте, что я с ней поразвлекался и бросил». У девушки не было матери, поэтому обратилась к соседке, та осмотрела ее и действительно, она была «идеальна, как нефрит».

Из этого следует, что в «Заметках...» в отношениях между лисами и людьми действует так называемое конфуцианское понимание женской добродетели: «внутренние добродетели превыше внешности», поэтому часто полностью отрицается идея о том, что лисы только спутывают человеческое сознание, в такой любви добродетель важнее чувств. Отношения между лисами и людьми в «Ляо Чжае» — это чаще всего разнополюе отношения, в то время как в «Заметках...» также нередко встречаются дружеские отношения, часто это отношения между

друзьями-единоверцами или друзьями по ученым интересам. В новелле «Лис слушает молитву» приводится такой отрывок:

Жил когда-то монах Гу Шу, но неизвестно было, откуда он или как его зовут. В конце периода правления Чунчжэнь династии Мин он жил в разрушенном храме в Цзинчэне. Старейший постник Хоу часто сочинял ему в дар стихи. Однажды ночью, когда мужчина молился при свете фонаря, за окном что-то зашевелилось, будто кто-то пришел к нему, и он спросил, кто там был. Последовал четкий ответ: «Я дикий лис, пришел сюда послушать твои молитвы». Мужчина спросил: «Нет ничего великолепнее, чем проповеди в буддийском храме, почему ты не пошел слушать туда?» Лис ответил: «Он молится в тех местах, где есть люди, а вы, учитель, молитесь там, где нет людей». Позже он рассказал об этом Хоу Чжайгуну, тот разъяснил: «Исходя из того, что ты мне сказал, значит, что здесь тоже есть люди, которые слушают молитвы». Гу Шу еще долго этому удивлялся.

Дикий лис восхищается тем, что Гу Шу читает молитвы не перед людьми, по той причине, что считает его отличным от других монахов, делающим это не ради денег и славы, а ради совершенствования себя. В другой новелле, «Знаток канона Чжу и его друг лис», описывается, как конфуцианец просит совета у друга-лиса о нравственном самосовершенствовании, и второй объясняет ему, что начало этого пути лежит в совершенствовании сознания:

Обычно совершенствовать людей легко, а вещи сложно: человеческое ци чистое, а ци вещей беспорядочно; совершенствовать нравственность в вещах легко, а в людях сложно: у вещей лишь одно стремление, а у людей они спутаны. Те, кто совершенствуют свое тело, сперва упражняются в дыхании, а те, кто хотят упражнять дыхание, сначала должны совершенствовать концентрацию, это то, что называют последовательным устремлением ци. Когда стремления в порядке, то и ци концентрируется, а телесная оболочка укрепляется; если стремления хаотичны, то ци рассеивается, а телесная оболочка разрушается. Гуан Чэнцзы как-то сказал Хуанди, что это и есть секрет даосов, а не притчи о деревенских стариках. В глубоких ущельях или отдаленных долинах, где никто не видит и не слышит, только там можно сосредоточиться и упражнять свое тело и сознание, слиться в ритме инь и ян неба и земли, тогда и сотня лет пройдет как один день, способен ли человек на такое?

Лисы также часто мастерски владеют стихосложением, каллиграфией и живописью. В новелле «Лиса исправляет стихи Дун Цюйцзяна, пока он спит» описывается, как Дун Цюйцзян однажды путешествовал в столицу, «ночью как-то услышал, что кто-то листает книги и бренчит инструментами для письма, он знал, что столица полнится лисами, и не посчитал это странным. Одной ночью он оставил на столике незавершенный стих, потом услышал, как кто-то напевает, спросил, кто это, но ответа не последовало. Посмотрел на следующее утро при свете, а на черновике уже точками и кружочками были помечены все предложения». В новелле «Встреча ночью с лисой» говорится, что «начальник области Чжао писал трехсловные стихи»; однажды ночью ему встретилась лиса, он подошел к ней по-

ближе, чтобы взять, но она внезапно исчезла. Откуда ни возьмись в голову прилетела черепица и сбила его шапку. На следующий день он проснулся и увидел, что на бумаге на окне маленькими иероглифами написан стих, в котором говорилось: «Полон двор цветов, но только бабочкам дозволено к ним приближаться; стрекочет сверчок в траве, а у тебя там хризантемы цветут». Слог был весьма легкий, но содержание было глупым, значит, она не очень уважала богатых. В новелле «Цзинаньский Чжу Цзыцин и его друг лис» рассказывается, как «Чжу Цзыцин из Цзинани дружил с лисой: голос ее он слышал, а видеть ее — не видел. Когда устраивались встречи литераторов за вином, никто не мог с ней сравниться в спорах о литературном стиле» (пер. О.Л.Фишман). В новелле «Лиса-художница» приводится история об одном ученом, который попросил художника, отошедшего от дел чиновника по фамилии Чжоу, нарисовать на западной стене библиотеки сосну и позже увидел в комнате лису и обругал ее. Когда роспись была завершена, ученый устроил пир и пригласил друзей из своего общества, чтобы они все любовались на законченную работу. Толпа пришла и увидела на стене изображение хозяина и нагой женщины в соитии, из-за чего произошло следующее:

Ученый разгневался, начал размахивать руками в пустоту и бранить подлую лису, внезапно из-под крыши раздался смех: «Вы, господин, слишком грубы! Я недавно услышала, что вы пригласили мастера Чжоу нарисовать сосну, но сама ничего не видела, а вчера вечером посмотрела на его мастерскую роспись, села под ней и не успела скрыться от вас. Я в вас никогда кирпичами или черепицей не кидалась, а вы сразу начали браниться, я до глубины души расстроилась, поэтому решила немного вас разыграть. Но вы, как и прежде, сварливы и ничего не поняли. Надо бы еще нарисовать на белой стене вашего дома этот сюжет, на потеху всем прохожим. Господин, подумайте об этом». Толпа успокоилась, их пригласили занять свои места; наверху оставили одно пустое место. Лисы видно не было, но ее речь была звонкой. Поднесли ей вино, и она сразу осушила его, лишь ничего не кушала, объяснив это: «Я уже не ем мясо более 400 лет!» Пир подходил к концу, она сказала ученому: «Вы очень умны, господин, но постоянно тратите свое ци на брань и ругань, а это не приведет вас к возвращению добродетели или укреплению тела. Хорошо, что вы меня сегодня повстречали, ведь если бы вы встретились с кем-то таким же, как вы, то все было бы сложнее! Только наукой можно изменить характер, хочу, чтобы вы обратили на это внимание». Она отчитала его и распрощалась. Все оглянулись на роспись, а она была чиста, будто только что помыли. В тот же день на восточной стене библиотеки внезапно появилась роспись с изображением нескольких веток персика на фоне мха и травы, цветы не были очень маленькими, некоторые уже распустившиеся, некоторые лишь наполовину; одни уже опали, другие еще нет. Около восьми-девяти лепестков кружили в воздухе, вдоль и поперек, будто действительно развевались на ветру, будто не были нарисованы кистью. Выше были написаны две фразы: «Когда ароматные травы не встречаются на пути, в горах опадают цветы». (Изначально автор этих строк — раннетанский учитель Ян.) Стихи не были подписаны, но было ясно, что это лиса сделала в ответ на вчерашнее угощение. Позже художник Чжоу увидел эту роспись и сказал: «Как будто нет ни следа того, что это нарисовано кистью. Думаю, что моя роспись вышла очень грубой, хотелось бы ее поправить.

Города и жилые дома, человеческие отношения и нормы нравственности, познание сокровенного учения, поэзия, каллиграфия и живопись — все это встречается в сценах из жизни лис в «Заметках...», и зачастую они на самом деле представляют собой одобрительную или ироничную оценку событий из жизни настоящих ученых или чиновников.

4. ПРИРОДА И ЦИВИЛИЗАЦИЯ

В научных кругах принято считать, что «Ляо Чжай» и «Заметки...» — это китайские новеллы на классическом языке — *вэньяне*, при этом первый сборник вобрал в себя форму и стилистику танских новелл о необычайном (*чуаньци*), а «Заметки...», в свою очередь, по большей части унаследовали традиции записей о необычайном времен Цзинь и Сун. Восхождение к подобным жанрам и стилям в действительности заложило различия между двумя произведениями. Во-первых, цели произведений разнятся; иначе говоря, они написаны в рамках разных культурных идеалов. Пу Сунлин в «Предисловии автора» пишет следующее:

Увидев человека, подпоясанного лозой и с фикусом в виде накидки, Цюй Юань расчувствовался и встревожился; Ли Хэ, увидев нечто отвратительное, как бычий демон или змеиный дух, застонал и захворал. Они использовали звуки природы, чтобы выразить свои мысли и не брезговали их происхождением... спешили подняться и взлететь, освободившись от пут, но сумасшествие накрепко засело в них и сложно от него избавиться; постоянно ручались добрыми помыслами, но из-за помутнения рассудка не смогли избежать запретного. <...> По одной собирал лисьи шкурки, чтобы сделать шубу, но так и не дописал «Записки из преисподней»; за штрафной рюмкой вина не дописал стих «Негодую в одиночестве». И всех этих мыслей достаточно, чтобы вогнать меня в печаль! <...> Те, кто меня хорошо понимает, все находятся по ту сторону?

Пу Сунлин, прошедший через многие невзгоды в своей жизни, использовал «Ляо Чжая» как способ излить свои горести, поэтому новеллы в сборнике отличаются лиричностью, в произведениях выражена индивидуальность автора, а также заметны его иносказания о своей судьбе.

Цзи Юнь считал: «Знания новеллист черпает не из прочитанных книг; ему гораздо полезнее собирать уличные сплетни» [2]. Таким образом он разъясняет традиционный подход к написанию новелл, принятый еще в прежние времена. В «Ханьшу» в разделе «Библиографии» говорится: «Новеллисты часто выходят из чиновников, собиравших слухи для государя. Уличные толки и дорожные сплетни — вот на чем они основывают свои произведения. Конфуций говорил: «Даже в малых учениях найдется то, на что стоит обратить внимание, но идущий далеко боится в них погрязнуть, поэтому не обращается к ним». Эти традиционные установки подчеркивают роль новелл в служении великим идеям. Новеллы с помощью одной лишь метафоры способны стать инструментом развития этики и морали, в них в первую очередь преследуется цель выразить суть и рас-

ширить кругозор, а не отразить чувства автора. «Заметки...» Цзи Юнь — это отчасти сборник произведений крайне содержательных и идейных, однако это также художественный и мастерски отточенный автором инструмент для нравовочения.

Кроме того, методы создания произведений отличаются. В то время, когда жил Цзи Юнь, «Ляо Чжай» уже был популярен в Китае. Шэн Шиянь в послесловии «Не принимайте всерьез» приводит критику Цзи Юня в сторону «Ляо Чжая»:

«Странные истории Ляо Чжая» весьма популярны, но, хотя они и вышли из-под кисти талантливого человека, написаны они не так, как должен писать серьезный ученый. <...> Рассказы, излагающие то, что видел или слышал человек, должны быть чистым повествованием о происходящем, а не вымыслом, как пьесы, что ставятся на сцене. <...> [Пу Сунлин] дает живую картину мельчайших деталей, вплоть до любовных жестов и тайн, которые любовники поверяют друг другу на ухо. Нелепо было бы предположить, что автор сам все это испытал; если же он описывает то, что происходит с другими, так откуда же все это ему известно? Это трудно поддается объяснению... (пер. О. Л. Фишман).

Исходя из его принципов, писатель должен основывать свои произведения на случаях из реальной жизни, записывать все увиденное и услышанное другими людьми или лично; невозможно, подобно литературным гениям, написать произведение, основанное на субъективном вымысле. Таким образом, воображению в двух сборниках отводятся совершенно разные роль и место.

Если говорить о сообществах лис в «Ляо Чжае» и «Заметках...», то их отличия — это, по сути, разница между природой и цивилизацией. Лисы могут свободно перемещаться между этими двумя «полюсами» и раскрывать для людей взаимосвязи между природным и цивилизованным миром. Лисы в «Ляо Чжае» обитают в захолустьях и деревнях, живут общинами далеко от городов и по большей части простодушны и естественны по своему характеру, их странный облик и непосредственность — это также дикие черты, но также есть и черты индивидуальные. Лисы часто вступают в конфликты с цивилизованными людьми из-за своей звериной природы, раскрывают поддельность или посредственность человеческой культуры, находясь выше повседневных человеческих желаний, выявляют в людях истинные стремления. Их образы успешно работают на основной замысел и метод создания новелл сборника. В «Заметках...» лисы часто живут в людских домах, играют роль друзей, соседей, членов семьи, компаньонов по научным интересам и религиозным взглядам, они лучше владеют нормами поведения в обществе и семье, имеют культурный облик, люди и лисы могут наказывать друг друга за провинности и поощрять добрые поступки, тем самым обучая друг друга. Даже несмотря на то что они умны, хитры, следуют принципам и даже бывают высокообразованны и талантливы, они все равно являются послушными «питомцами» человеческой культуры, они лишь стремятся к ней, подтверждая идею о ценности цивилизации и норм морали, отрицая измен-

ные характеристики, такие как похоть. Они тоже удачно отражают суть и метод создания «Заметок...». Однако даже подобное различие упрочило статус «Ляо Чжая», а вовсе не «Заметок...», как великого литературного памятника.

Литература

1. 唐梦赉《聊斋志异序》，铸雪斋抄本《聊斋志异》，上海，上海古籍出版社，1979. [Тан Мэнлай. Предисловие к «Рассказам Ляо Чжая о необычайном» // Копия сборника «Рассказы Ляо Чжая о необычайном» из кабинета Чжусюэ, Шанхай: Шанхай гуцзи чубаньшэ, 1979.] (На кит. яз.)
2. 纪昀《阅微草堂笔记》卷一《滦阳消夏录（一）》，上海，上海古籍出版社，1980. [Цзи Юнь. Заметки из хижины «Великое в малом». Цзюань 1. Записи, сделанные летом в Луаньяне. Шанхай: Шанхай гуцзи чубаньшэ, 1980.] (На кит. яз.)
3. 鲁迅《中国小说史略》，上海，上海古籍出版社，1998. [Лу Синь. Очерки истории китайской новеллы. Шанхай: Шанхай гуцзи чубаньшэ, 1998.] (На кит. яз.)

References

1. Tang Menglai. Foreword to "Strange Stories from a Chinese Studio". *Zhuxue Zhai copy of "Liao Zhai zhi yi"*. Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1979. (In Chinese)
2. Ji Yun. *Notes of the Thatched Abode of Close Observations. Juan 1 — Notes made during summer in Luanyang*. Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1980. (In Chinese)
3. Lu Xun. *A Brief History of Chinese Fiction*. Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1998. (In Chinese)

Перевод Т. С. Мироновой

Хэ Цичжу

(Тайваньская военная академия, Китай)

ПРОБУЖДЕНИЕ ОЩУЩЕНИЙ И ИХ МЕТАМОРФОЗЫ В СТИХОТВОРЕНИЯХ ПУ СУНЛИНА, ОПИСЫВАЮЩИХ НЕДУГИ

Аннотация: В данной статье в качестве объекта исследования рассматриваются болезненные ощущения Пу Сунлина, связанные с органами чувств, на материале его поэзии, описывающей недуги. Посредством изучения его восприятия — с помощью слуха, зрения, осязания и вкуса — мы проследим изменение его мироощущения от уныния к жизнерадостности. Из-за болезни ног, одолевшей Пу Сунлина в сорокалетнем возрасте, большую часть времени он вынужден был проводить в постели, однако его обострившиеся чувства — зрение, слух, осязание и вкус — реагировали на изменение времен года, создавая вокруг него мир одиночества, холода и покинутости. После шестидесяти лет усилившиеся зубные боли очень сильно повлияли на ощущения посредством осязания и вкуса. Однако впоследствии Пу Сунлин все-таки смог принять все измененные ощущения и продолжать существовать в таком болезненном состоянии. Сложный опыт болезненных ощущений Пу Сунлина, а также его настойчивое желание участвовать в чиновничьих экзаменах — все это довольно сильно отразилось на особенностях его восприятия окружающего мира посредством пяти чувств. Данная статья рассматривает по отдельности каждую из сторон сенсорного восприятия и через непосредственное изображение болезненных ощущений в его стихах, описывающих недуги, подробно анализирует отношение к ним Пу Сунлина.

Ключевые слова: Пу Сунлин, поэзия недугов, ощущения, пробуждение, изменения.

Ho Chi-chu

(Taiwan Military Academy, China)

THE AWAKENING AND TRANSFORMATION OF SENSATION IN PU SONGLING'S ILLNESS POETRY

Abstract: This article takes Pu Songling's illness poetry as research subject to dig out his illness feeling about the five perceptions of the eyes, ears, tongue, and body. From deeply reviewing his four sensations in his poems, we have found the transformation of his life from sadness to glee. Due to the disease of his legs around his forty, he had spent much time lying down on the bed but he had strong feelings of the seasonal changes through his vision, hearing and touch to create a cold and lonely world around himself. After his sixty years old, the illness of his teeth had brought more severe transformation of the feeling of taste and touch. Finally, Pu Songling had accepted all of these sensations and lived with the painful feelings. The plentiful experience of feeling of illness and the fading desire for imperial examination had made huge transformation of Pu Songling's sensations. The author would review these sensations item by item and through the real characteristic of describing the illness feelings in his poems to analyze deeply the emotional connotation of Pu Songling.

Keywords: Pu Songling, illness poetry, sensation, awakening, transformation.

1. ПРЕДИСЛОВИЕ

Накануне рождения Пу Сунлина к его отцу Пу Паньло в дом вошел больной истощенный монах, вскоре после этого родился будущий литератор. В связи с этим с детских лет Пу Сунлина одолевали разные недуги. Повзрослев, он считал свое слабое здоровье возмездием за грехи прежних жизней и называл это основной причиной своей печальной доли. Если говорить о его поэзии болезненных состояний в целом, то во время болезни более подробно открываются мельчайшие детали внешнего мира, все разнообразие явлений более остро воспринимается с помощью пяти чувств, и в итоге на фоне множества заболеваний начинается пробуждение чувственного восприятия.

Когда больной человек испытывает свои немощи, у него возникает ощущение угасания и упадка, все прежние печали и радости с новой силой поднимаются в памяти, переживаются заново, отсюда и столкновение с новым опытом ощущений, и обильное излияние чувств. Особенная ценность поэзии, описывающей недуги, заключается как раз в том, что процесс соприкосновения физического и душевного опыта с лирическими эмоциями и словесным выражением — острый и неподдельный, он делает более явными самые волнительные переживания в жизни, а также по-настоящему выявляет самоценность человека.

Таким образом, задача данной статьи заключается в том, чтобы, насколько возможно подробно рассмотрев чувственные ощущения Пу Сунлина, глубоко отражающие его столкновение с недугами, изучить эмоциональные состояния и подлинный внутренний мир литератора.

2. ТАКТИЛЬНЫЕ ОЩУЩЕНИЯ ОЗНОБА ВСЕМ ТЕЛОМ И ЗРИТЕЛЬНОЕ ВОСПРИЯТИЕ СЕДИНЫ

В поэзии о недугах Пу Сунлин до сорокалетнего возраста в основном описывал состояния, связанные с недостаточным питанием; кроме того, нужда и безысходность вызывали душевный дискомфорт, порождающий хандру, разрушающую организм, он сам точно не мог определить, какими именно недугами он страдал. Чаще всего с помощью метафор «изможденный болезнями», «худой, как скелет», «истощенная тень» он определял недостаток одежды и пищи. Создание им школы и путешествие на юг истощили его силы. В этот период чувственное восприятие концентрировалось на зрительных и тактильных ощущениях; к примеру, полное уныние и абсолютную печаль, вызванные всеми болезненными явлениями, он описывает в стихотворении «Отправляю домой»:

В последние годы извелся в мирской суете, кто в нищете посочувствует, в долгих скитаниях истерт на одеждах мех. На ветру со свистом рвется листва, ивы печальные шелестом путников станут жалеть. В ненастье осеннем недужное тело раньше чувствует холод, во сне возвращалась душа, тело так и не признав. На шелке известия гуси уносят куда? В пути все прекрасно, но снова по дому тоска [1, с. 461].

Среди пейзажей Цзяннани — зеленые ивы, прозрачная вода, цветы водяного каштана, бабочки, поэтому уныние человека, удрученного неудачами и скитаниями по свету, рождает зрительные образы листвы, печальных ив, истонченных ветвей сливы, заставляющих изможденное тело «раньше чувствовать холод». Поэтому в строке «изможденное тело раньше чувствует холод» отражается картина полного физического истощения, упадка телесных сил, невозможности противостоять холоду, ощущения холода всем телом, что еще ярче представляет истинное состояние, в котором пребывает автор из-за болезненной слабости и немощи.

Упоминание о «неизбывной суматохе» и «бесконечных невзгодах» подтверждает и его болезненное состояние — «истощенный до костей», что порой является метафорой его нестигаемого духовного мира. Итак, что же позволило Пу Сунлину не утратить телесных недугов и печалей? Множество испытаний и терзаний не сломили его мужества, Пу Сунлин по-прежнему указывает на путь прославления предков; хотя он находится в стесненных обстоятельствах и из некоторых перипетий ему самому не удалось выбраться, но благо в том, что его дети, внуки и потомки в будущем умножат его славу:

Суматоха не губит, лишь истощает плоть, терзания несметные лишь укрепляют дух. Моих потомков немного, словно утренних звезд, но в грядущем, надеюсь, дети умножат славу мою («В восьмом месяце снова возвратился, два племянника, Цзяосы и Чжунсы, пригласили выпить [вина], пишу под впечатлением») [1, с. 481].

Поэтому причиной того, что он, изнуренный болезнями, «узнал холод», но «не угас», стал как раз его путь на службе со взлетами и падениями, который наделил его бесконечной стойкостью, а также будущий путь славы, на который он надеялся, воспитывая своих сыновей и давая им образование. Поэтому истощенная плоть, изможденные кости и испытываемый им холод — это изображение личного восприятия физических недугов, таким образом автор передает собственные невзгоды, пережитые среди неудач и равнодушия.

Помимо осязаемого холода и стужи, Пу Сунлин в своей поэзии, описывающей недуги, неоднократно рассказывает о седине как форме телесной немощи. Оглядываясь на себя, в первую очередь он замечает сияющую белизну волос: «Болею в постели, сливы цветы угасают, истощены до предела, душу терзают ивы тона, вспоминаю, рыдаю, робею. Вот только седые власы — как же несправедливо, лишь опасаясь восточного ветра весны и радостей мира» [1, с. 462–463]. Пу Сунлин объят сомнениями: можно ли в пространстве между небом и землей научиться различать теплые и холодные чувства; восточный ветер тоже пользуется слабостями людей и обелил его голову до шелкового блеска. В десятый год под девизом правления Канси (см. подробнее [2, с. 30]) Пу Сунлин отправляется на юг в провинцию, где на одиннадцатый год участвует в провинциальных экзаменах (1672 г.), не выдерживает их, вследствие чего заболевает дома и пишет стихи «Рассеиваю тоску»: «Потоком облетает цвет — а я, больной, лежу, в дому

лишь стены — жена тужит о нищете. Стезя падений-взлетов, а я уж стар служить, на службе нет успеха, лишь в зеркало гляжу» [1, с. 486].

Из года в год молодой светоч с головой погружается в учебу, но по-прежнему безуспешно, его внутреннее состояние довольно запутанное. Время от времени он смотрится в зеркало, и здесь самое отчетливое болезненное ощущение дает зрительное восприятие: он обнаруживает, что седина в волосах и на висках, подобно инею, покрывает весь его образ в отражении. В восемнадцатый год правления Канси Пу Сунлину — 40 лет, он приезжает со своей семьей преподавать в деревню Ванцунь на Западную станцию района Цзычуань (городского округа Цзыбо провинции Шаньдун), и когда приезжает вся семья, его настигает серьезная болезнь, на месяцы приковавшая его к постели. Об этом говорят названия стихотворных произведений тех лет: «Объят болезнью», «Сорокалетие», «В болезни» (см. подробнее [3]). Вероятно, из-за того, что он мучительно стремился учиться, половину жизни добивался чиновничьего поста, но все же окунулся в нужду и отчаяние, жил впроголодь, в итоге к нему вдруг пришло осознание, что половина жизни миновала, а карьера не удалась. Когда возраст подошел к сорока годам, Пу Сунлин никак не мог сдержать слез и уныния. Хандра и болезнь всегда ходят рядом, и крайняя тоска усугубила недуг.

Когда жизнь подошла к сорокалетнему возрасту, упадок сил и мышечная слабость становятся более явными, стоит только тяжело заболеть (см. подробнее [4; 5]). Болезненное ощущение бессилия и сожаление о напрасно потраченном времени напрямую отразились на восприятии Пу Сунлином собственной седины. Поднявшись, он окинул взором горы, из года в год все так же продолжающие зеленеть, но заметил, что седых волос, напротив, с каждым днем только больше:

*Вот внезапно и сорок, половина века людского,
Бедность и горе нагромоздились, хворь и тоска друг друга сменяют.
Сидя люблюсь на зеленые горы, снова волос седой внезапно заметил.
Не в силах взглянуть в зеркало снова, в нем отражение слезы рождает.
(«Сорокалетие») [1, с. 516].*

Начиная описание со зрительного воздействия такого признака увядания, как седина, он хочет передать не страдания, вызванные недугом, а воспоминания минувших лет, вырвавшиеся в настоящий день из глубин его памяти, которые в процессе поиска автором места в жизни, смысла существования и самопознания вызывают самые серьезные противоречия, как это описано в стихотворении «В двенадцатый день пятого месяца, объятый недугом, возвращаюсь в кабинет»: «*во снах — мирская пыль, далекий путь, а в зеркале — унылый вид и седина. И всяким утром слышу капель звук, но при луне — пустынный двор, он весь в снегу*». В этом стихотворении, описывающем недуги, сочетаются два образа: отражение седых волос в зеркале, воспринимаемое зрением, и звуки капель, которые улавливаются слухом. Разнообразные печали, вызванные к жизни органами чувств, — это как раз внутреннее стремление избежать мирской суеты, которое

возможно только во сне, а реальная жизнь по-прежнему лишь скована холодом за окном. Огорчения от жизненных неурядиц и напрасного существования еще сильнее ощущаются, когда скован болезнью ног:

Потоки цветов каждое утро слетают, птичье пение день ото дня сильней. Подряд три весны болезнью объятый, уж месяц как садика не видал». («Болезнь ног») [1, с. 527]
«Всюду бамбук в саду западный ветер качает, холод проник под штору из тростника, ждалось пламя свечи. Шэнь Юэ когда ж не болел? И Шаолин (Ду Фу) тоске порой предавался. С каждым годом развалин, что по осени ласточек, шорох сердце тревожит, увидел ранних гусей. Предвидел исход болезни, да только все того хуже, мог ли подумать, что с Вами недуг разделю («Болезнь ног не проходит осенью, всячески поддерживаю дядюшку, который также страдает этим недугом в начальной форме, пишу оду, дабы отправить ему») [1, с. 527].

Заболевание ног — это довольно определенное название описанного в поэзии Пу Сунлина недуга, который осенью и весной на протяжении длительного времени мучит поэта, и он порой досадует, что загнан болезнью в тупик и пропускает самые прекрасные периоды года, и ему ничего не остается, как, лежа в постели, слушать дождь и пение птиц, и никак невозможно самому насладиться красками целого времени года. Человек с далеко идущими намерениями вынужден напрасно тратить время в потоке лет, уходящих с концом весны и наступлением осени.

Цветенья пора проходит легко, люблюсь на уток и грузных чаек, с каждым годом все так же уныло. В сорок лет, словно в семьдесят, слаб, кости большие чувят дней осенних приход. Птица встревожилась в клетке, на ступенях тоскливый гул насекомых — вероятно, поэтому сложно уснуть. Может ли ведать платан, как ночью холод под штору прокрался? Как же печален дух осенней поры, выпали первые росы, рано в дурном настроении я. Словно [Си Ши] в грусти своей хмурю брови. Вновь из-за яркой луны сон упустил, так я люблю ее свет, разлитый в воде, жаль цветов отраженных теней, все точно так скоротечно, как человек. В этот час, в эту ночь жалобно до чего у деревьев кружат сороки-вороны.

Что же в рожденьях прошлых? Думаю, на половину жизни болезнь — не искупил еще карму свою. Весны сменяет осень — я болен все, жаль упускать зелень ив и красу цветов. Птиц весенних не слышу, рано я удивился гусям перелетным, тощие тени их наводят тоску на тысячу ли. Сердце томится, свой ускоряя ход, словно задвижку бранит попугай. Гляжу, лунная ночь надвигается все сильней, бескрайни во тьме небеса, ветер гонит бегущие облака. Утренняя роса изобильна, темна, чист Млечный поток, по берегам его — россыпь крупинок звезд. Голову подперев в изголовье, колени свои обхватив, сетую ясной луне: «Милая, хочешь ли ты меня пожалеть?»

Я безумец! К миру сему путей ишу, но уж хлебнул невзгод. Старый, уже перестал просить здоровья костям худым, словно седые волосы не дозволят того. Романтика «утра цветов», «середины осени» полный диск все обращены к изголовью постели моей. Натянув одеяло, тяжело вздыхаю, цветенья пора впустую дарит мне непригодные кущи. В силах теперь пожалеть недугующего Шэнь Юэ, у кого не раз силы сдавали и не чувствовал свою поясницу. Дождяюсь, когда закончится пик осеннего ци, но жалобы

все — лишь признак гордыни, смиряю свой нрав. Ведь я у хлебов не спросил, которые детям-жене собирать, совсем как червяк бесхребетный. Одиноким больной журавль превратился в осеннего хищного сокола («Лунная ночь в начале осени, пишу во время болезни, докладываю цюйжэню Юань Сюаньсы» на мелодию «Няньнуцяо») [1, с. 720–721].

Дверью прижало тутовник и коноплю, на фруктах и тыквах плошка сверху лежит, вот скоро совсем праздник Чжунъюань. И больше всего могу сожалеть в эту ночь, что лежа в постели влачу свои дни. В эту ночь который год на чужбине, месяц холодный смеется над пропавшей душой. С запертой дверью сильнее еще тишина, темны облачка, деревьев спутанных мрак. Вдыхаю телесным недугам, что часто выходят на свет. Недуги и бедность — кармой predetermined, слабость в ногах ощутив — плакать ль Ткачихе с небес? В Хуанчжоу дети, жена мои, в ветер и дождь осуждают Чжан Дуя («В Чжунъюань заболели ноги, не удалось вернуться» на мелодию «Маньтинфан») [1, с. 721–722].

В начале двух стихотворных отрывков в жанре *цы* чувствуется эмоциональный всплеск, вызванный переживанием смены времен года. К зрелому возрасту поэт не добился успеха на службе, к тому же приобрел болезнь ног и вынужден находиться в постели; в стихотворениях *цы* есть приблизительное описание недуга. К тому же помимо фраз «тощие тени», «худые кости», «не раз хворал, не чувствует сил в пояснице» — подобные описания выражают истощение и изможденность, — в стихотворении есть намек на вялые мышцы, как слабые ивовые прутики, на трехразовый сон. Кроме того, присутствует строфа, имеющая непосредственную связь с болезнью ног: «На подушке голову подперев рукой, обнял колени». Поэт часто занимался сочинительством и чтением, подперев голову, обняв колени, все делая в изголовье кровати. Другое описание недуга: «в теле немощь, и чешется все, и под одеждой зудит». Зуд не рассматривается в качестве серьезного симптома, однако в *цы* многократно встречаются упоминания о таких действиях, как «почесать голову», «поскрести для облегчения зуда», что также передает скрытое ощущение непреодолимой тоски.

Основная причина дурного настроения — это невозможность приблизиться к дворику, находясь в нескольких шагах от него. Поэт окидывает взором все свое пребывание не у дел, вдали от семьи, и невозможность вернуться: «Ворота во двор так близки, дворик двойной словно горы за облаками». Он может только ходить по дому, держась за стулья, выйти три раза поесть, а после еды уже сложно держаться, и тогда он снова вытягивается на кровати: «Жизни стремительный ход, безудержные стремленья. Разве возможно лишь заболеть и все свернуть! Жалкий, по дому кругами хожу я, сидя оденусь, трижды доковыляю поесть, а затем — на кровати, выпрямив ноги, лежу» (Мелодия «Цинцинчаомань») [1, с. 729].

С тех пор как уверенная в себе личность, яркий и невозмутимый человек был обременен недугами, его изможденное тело приковано к постели, не имея опоры, чтобы двигаться и сидеть. Вспоминая былые путешествия, далекие события, превосходную физическую форму, возвращаться к нынешнему состо-

нию крайне смешно. У него скованы ноги, ему трудно ходить, весной он понимает, что не оправдает доверия ивовых прядей и цветов, роса на цветах превращается в плотный иней, рассвет также медленно приносит ощущение осени, все кусты османтуса в цветах. Однако у изголовья все ощущения усиливаются, острее чувствуется отклик внешнего мира на смену времен года: *«В болезни сердце чувствует острее, и только бродишь у кровати, вздыхая тщетно»* [1, с. 729]. Кроме того, физические ощущения, которые Пу Сунлин, постоянно истощенный и удрученный, испытывает в состоянии болезни, с одной стороны, вызваны слабостью больного организма, в который вторгся болезненный холод, отсюда и явное чувство прихода осени в течение всего недуга, пронизывающее до костей: *«В сорок лет, словно в семьдесят, слаб, кости больные рано чувят дней осенних приход»*. С другой стороны, половина жизни в круговороте холода и нищеты привела его к отчаянию, в *цы* на мелодию «Синсянцзы» («Хандра») описаны состояния болезненного недомогания: *«Есть трехкратная боль, семикратный есть зуд и хандра в десять тысяч крат»*. Причина хандры и подобных раздумий кроется как раз в том, что *«в мире людском три печали, не сравнимых ни с чем по силе, это [видеть] луну в болезни, [слышать] дождь в тоске-унынии, это осень [встречать] на чужбине»* [1, с. 724]. И хотя считается, что в период болезни гораздо больше сидят и спят, однако все стихотворения *цы*, посвященные недугам, были написаны ночью во время бессонницы. К примеру, в *цы* на мелодию «Синсянцзы» такие словосочетания, как «остановил взор», «почесал голову», «тяжело вздохнул», отражают путанность мыслей в болезненном состоянии, физическое ощущение нестерпимой отчужденности, тоску и стесненность из-за болезни ног; естественным образом становится чувствительнее слух, тихой ночью доносится множество звуков, которые невыносимо слышать в печали:

Пять капель скатилось, мыслей тысячи нитей, одна за одной тянутся из спутанного клубка (Мелодия «Синсянцзы»).

Птица встревожилась в клетке, на ступенях тоскливый гул насекомых — вероятно поэтому сложно уснуть (Мелодия «Няньнуцяо»).

Хор стрекота насекомых и падающих капель будто изображает грусть в момент расставанья (Мелодия «Мантинфан») [1].

Голоса насекомых и падающие капли рождают безграничную грусть, утомляя больного поэта в чужих краях, поэтому все, что он ощущает и осезает — это холод и безмолвие:

Так я люблю [лунный] свет, разлитый в воде, тужу, [видя] цветов отраженные тени, все точно так скоротечно, как люди. В этот час, в эту ночь жалобно до чего у веток дерев кружат сороки-вороны («Лунная ночь в начале осени, пишу во время болезни, докладываю цюйжэню Юань Сюаньсы» на мелодию «Няньнуцяо»).

В эту ночь который год на чужбине, месяц холодный смеется над пропавшей душой... Холоден красный закатный свет, на дворе тяжело опускается вечер («В праздник Чжунъюань из-за болезни ног не в силах вернуться» на мелодию «Мантинсян»).

Поэт видит, что отраженный в воде лунный свет тоже печален, наблюдает за закатными лучами, спускающимися во дворе, в которых тоже чувствуется холод; в словах «жалобно до чего у веток дерев кружат сороки-вороны» явлены причины холода, охватившего все его существо, а именно: разочарование в экзаменах на чиновничью должность, одиночество от неценности другими людьми¹ [6, с. 390]. Пу Сунлин в сорокалетнем возрасте из-за болезни ног вынужден подолгу находиться в постели, и, хотя двери закрыты и двор пуст, а ноги слабы, он может чутко воспринимать мелочи, разнообразие явлений мира познается с помощью пяти чувств, и с кончика кисти передаются пробуждающиеся богатые эмоции. Пусть жизнь на время приостановилась по причине болезни, но вопреки этому расширилось некое пространство, где оказалось возможным обдумать удачи и потери прожитой половины жизни, из недр памяти вышли личные житейские неудачи, разочарование от упущенной поры цветенья. Поэтому столь незначительные явления, как голоса насекомых и стук капель, темный тяжелый закат, воспринимаются сердцем; все, что поэт столь тонко переживает, — это на самом деле те обиды, с которыми Пу Сунлин всей душой не может смириться, тревоги, которые сложно до конца успокоить² [7, с. 23].

Резюмируя вышесказанное, можно отметить, что основными ощущениями Пу Сунлина в период недугов становятся ощущения от изменений, вызванных временем. Однако этот временной поток с грустью о весне и печалью об осени не столь резок, невозможно ни понять незыблемые закономерности космических перемен, ни осознать увядание и исчезновение человека в этом потоке мироздания. Только в нужде и отчаянии, которые неизменно возвращаются к жизни осенью, периодически глубоко задумываешься, что-то бормоча под нос, и чешешь в затылке, испытывая жалость к себе. В потоке времени единственное, что ощущается явно, — это утрата самооценности при соприкосновении с холодным равнодушным отношением проходящих мимо лет, к тому же годы странствий, а также возвращение и взгляд на события минувших дней из настоящего приводят к печали и нестерпимым переживаниям о собственной участи. Поэтому чувство, которое появилось у Пу Сунлина в зрелые годы, по-прежнему ограничивается небольшим неявным пространством творческой значимости, которое только спустя годы будет обнаружено и явлено на свет. Только когда постепенно остыли ожидания по отношению к чиновничьей карьере, стало возможным в от-

¹ Эта реминисценция относится к стихотворению Цао Цао «Короткая песнь»: «Луна светла, но звезды потемнели, и стаи сорок летят на юг, трижды облетают дерево, но нет ветки, где можно присесть?» У Пу Сунлина из-за множества болезней тоже появляется ощущение отсутствия ветки.

² Некоторые ученые, такие как Тянь Юйчи, давно заметили взаимосвязь болезней Пу Сунлина с его делами по службе: «Неудачная карьера спровоцировала обострение болезней у Пу Сунлина, вызвала душевное одиночество и уныние и нарушила равновесие физического состояния». Автор данной статьи через особенности зрительного восприятия Пу Сунлина рассматривает влияние разочарования в карьере на его упаднические настроения.

носителю спокойном и уравновешенном душевном состоянии раскрыть новый опыт восприятия окружающего мира во время болезней.

3. ИЗМЕНЕНИЕ В ЗРИТЕЛЬНОМ ВОСПРИЯТИИ И ВЫСВОБОЖДЕНИЕ ВКУСОВЫХ ОЩУЩЕНИЙ

Восприятие Пу Сунлином мира как холодного и равнодушного было вызвано особенностями слуха, зрения и осязания больного организма, что также вызывало у писателя постоянные печальные настроения. К шестидесятилетнему возрасту в болезненных ощущениях Пу Сунлина произошли значительные изменения: седина перестала быть самым явным признаком немощи, писатель привык к вкусовым ощущениям, искаженным болезнями зубов, теперь он научился сосуществовать с ощущениями и страданиями, доставляемыми симптомами болезни. По большому счету в пожилом возрасте вслед за естественными изменениями в особо ничем не обремененный свободный период жизни открывается новый уровень прежде неведомого опыта восприятия мира посредством органов чувств.

В первую очередь обратимся к болезням зубов, которые впервые обострились примерно на шестом десятке лет. Признаки болезни довольно подробно описаны в следующем поэтическом отрывке:

Вхожу в седьмой десяток, стар и слаб, все тридцать два готовы выпасть зуба. И левая, и правая десна — зубов по половине в каждой, упасть не выпадают, но как-то слишком кривь и вкось. Ем, пью холодное — мученье, с горячим — та же боль! Коснусь случайно — больно так, как будто сердце режут! Опухли десны с жемчугом в них вдетым, то вдруг саднит, то приступом болит, унять непросто, успокоить. Шатаются от боли и стремятся выпасть, но, выпав неизбежно, не будет уцелевших. В глазах все мутно, но, к счастью, это не мешает чтению, язык как сумасшедший стал заметен. Совсем я дряхлый, речь невнятна, но кого вновь этим удивить? Так все распухло, что я лишусь остатка [зубов], да нужно ли скорбеть?» («Болезнь зубов») [1, с. 599].

Два зуба расшатаны, выпасть готовы, из-за изъяна страшно мучусь, внутри урчит от голода, с левой десны страданья на правую перешли, кусочек мяса проглотил, и снова — снова по одному. Глухие уши могут не слышать, в глазах все мутно, могу и не видеть, и лишь у зубов долг особый — совместно жевать и снестать, не могут из-за боли не принимать два раза пищу [в день] («В старости вздыхаю, пишу Вэйчжуну») [1, с. 639–640].

Передние зубы расшатались, стали реагировать на холодное и горячее, так что боль стала уже нестерпимой, к тому же десны опухли и стали болеть, значительно влияя на приемы пищи, так что Пу Сунлин оставался голодным до урчания в животе, любой небольшой кусочек мяса во рту не удавалось прожевать ни на левой, ни на правой стороне. Пу Сунлин подробно и живо описывает неудобства, доставляемые болезнью зубов, показывая, что дискомфорт при зубной боли превосходит все другие, вызванные органами чувств: если глаза и уши уже

не те, можно не слушать и не смотреть, однако зубы все-таки должны, как и раньше, пережевывать пищу; то, за что отвечают по долгу службы зубы, — самая элементарная насущная потребность в жизни человека. Однако невыносимая боль дала Пу Сунлину опыт преодоления физиологических немощей, он полностью осознает, что болезни зубов — это неизбежное следствие старости, и с возрастом постепенно все зубы до единого выпадут и никогда не восстановятся. Поэтому появляются два стихотворения в виде вопросов-ответов к самому себе: «Прошу зубы» и «Зубы отвечают», в которых присутствует надежда на то, что они выпадут быстро и легко, но ни в коем случае не будут мучить его, решая, выпасть им или нет. Кроме того, Пу Сунлин придает не слишком большое значение болезни зубов, убеждая себя, что в преклонном возрасте лучше всего чтение и неспешные беседы; главное, что зубы и язык пока на месте, и больше нечего бояться. Подобное настроение присутствует в стихотворении «Первого июля выпал один зуб»: *«Тридцать один зуб при мне, все еще не против читать стихи»*. Поэт рассказывает, что утром у него выпал зуб, но ни кровь, ни боль, ни щель абсолютно не повлияли на способность декламировать стихи.

Другое стихотворение — «Больной зуб сильно беспокоит» — написано Пу Сунлином уже после шестидесяти лет, но он делает выводы на основании опыта всей предыдущей жизни: *«И кожа, и кости болят, попросту говоря, тревожат от старости, на шестом десятке осознание пришло, что тело приносит одни лишь несчастья»* («Больной зуб сильно беспокоит») [1, с. 600].

Настало время, когда тело становится огромным несчастьем человеческой жизни и, естественно, источником болезней. Согласно поэзии Пу Сунлина, по настоящему ощущать физическую боль и приносить страдания тело начинает с шестидесятилетнего возраста. Организм честно подтвердил, что зуд из-за болезни ног в сорокалетнем возрасте на самом деле стал проявлением хандры, и та боль была только трехкратной, десятикратной ее сделали накопившиеся тяготы. Поэтому в разном возрасте Пу Сунлин описывает физические ощущения по-разному. В возрасте сорока лет он главным образом изображает «изможденное тело», подробно передает боль из-за зуда конечностей, его основное чувство — это осязаемое всем телом ощущение пробирающего холода. Иначе говоря, если убрать из стихов тему недугов, то все равно они будут рисовать холодную картину уныния человека, достигшего преклонных лет. А в возрасте шестидесяти лет с болезнью зубов уже все по-другому: в объемных сочинениях он описывает подлинные болезненные ощущения, ситуации, когда есть опасность выпадения зубов или когда они шатаются и выпадают, и даже доставляющий дискомфорт процесс принятия пищи. Все эти подробные описания показывают, что чувство боли в тот период действительно причиняло большие физические страдания, и эта боль была в десять тысяч раз сильнее прежней, причем унылые мысли составляли лишь малую долю ее причин.

Эти изменения можно наблюдать, обратившись к зрительному восприятию: в молодые и зрелые годы вид седины на висках рождал ощущение стремительного хода времени, множество эмоций, с которыми не удавалось совладать, а после

седьмого десятка седина уже естественным образом воспринимается как знак проходящего времени. Пу Сунлин осознал, что слава и заслуги, к которым он стремился всю жизнь, — не более чем пути, которые сковывают чувства, а белизну волос следует рассматривать как неизбежность в круговороте превращений десяти тысяч вещей. С этого момента пришло истинное осознание роли зрительного восприятия, понимание, что поток жизни не может быть напрасным. Безмятежность и великое спокойствие можно наблюдать в этом стихотворном отрывке:

*В минувшем году больше стало седых волос, в этом гуще еще, с каждым днем все больше и больше, полна голова седых волос.
Немало ушедших из мира раньше меня, лишь я недугом и немощью, как прежде, объят.
Так скоротечна жизнь в мире людском, кости слабеют, и тело уже не то, только глаза одни из всех верно служат, в добром настрое книги листаю на радость ногам. Двери закрыты, полулежу с цзюанем в руках, и не желаю, чтобы дела на глаза попадались («Седовласый старик») [1, с. 644].*

Зрение — это самый непосредственный тип чувственного восприятия явлений внешнего мира, однако кажущийся образ подчиняется разуму. Когда Пу Сунлин к старости позабыл о горестях и радостях, стал свободен и беспечен, зрение восстановилось; умение смотреть на что-то и не видеть этого, в целом, кроется в безразличии к радостям и печалям мирской суеты. И пусть даже недуги по-прежнему одолевают его тело, организм изнурен и уже не тот, что раньше, но Пу Сунлин тем не менее находит радость в чтении и не сокрушается о том, что голова полностью седая. Если провести аналогию, прежде ощущения больного тела были связаны с пребыванием в постели и осенним ветром, пустынным и полным шорохов двориком, теперь то, что он начал замечать, напоминает пышную сочную зеленую траву:

В постели доносится ветер осенний — дверь запереть я решил, отрешась, деревья шелест весь двор заполняет. Больше не знаюсь с немощью, преодолеваю лень, подолгу читаю — в старости появился досуг. Закрылся от всех и, словно густая трава, лежу, только лишь выйду — и горы зеленые впереди. Все равно оставшиеся стихи людям послужат, но страсти внешнего мира полностью я отсею («Изливаю чувства») [1, с. 644–645].

Отсюда становится ясно, что от ощущения холода во всем теле в возрасте сорока лет поэт к шестидесяти годам приходит к ярко-зеленому, радующему глаз цвету. Подобные изменения связаны с тем, что прежде ради средств к существованию и карьеры он изнурял себя, ныне же он отбросил все заботы внешнего мира, и больше не чувствует необходимости о чем-то беспокоиться, жизнь стала по-настоящему свободной, истинная радость — это среди книг и стихов позволять органам чувств заново воспринимать настоящую жизнь, полную тепла и душевного уюта:

Я в жизни меру постиг, и нет беспокойств, смог войти в безмятежность и равно всех принимать... На полках все горы книг — вот в чем богатство, чарка полна вина — где же я беден?! В этом мире пределы блаженства заполняют и землю, и небо, и к чему изнурять нелегким трудом свое тело? («Радости в старости») [1, с. 645].

Стремление к тяжелому труду и ощущение беспричинного увязания в делах лишь глубоко вовлекают человека в страдания, оставляют печальные отзвуки в стихах. Самая благоприятная, истинная жизнь — это когда есть книги, вино и сочинительство, тогда все это наполняет простые будни. В этот период появляются колоссальная вера в себя и активная духовная работа; благодаря уравновешенному и беззаботному состоянию, внутреннему стремлению следовать своей природе, восстанавливаются ощущения, которые были затронуты во время болезней и изнеможения.

Слабая память — признак старости, утомленья, по больным костям можно гадать, будет ли ясным день («Вздыхаю в старости, послание Вэй Чжуну»).
В семьдесят четыре года старик, горе и радость забыл... Остаток лет положусь на судьбу, к чему расходовать мысли? («Самоутешение») [1, с. 644].

В конечном счете ощущения телесной немощи по-прежнему связаны со сменой времен года, все тело пронизывает безжалостный холод. Однако Пу Сунлин уже не опускается до бесконечной жалости к самому себе, не скорбит и не переживает изнеможение вместе с увядающими растениями, а, напротив, спокойно и с юмором описывает «чувствительность изможденных костей». Таким образом, «изможденные кости» больше не слабые и не хрупкие; несмотря на бесконечную печаль, которую навеивает осенний ветер, появилось позитивное отношение к жизни, по костям «можно гадать, будет ли ясным день». В основном благодаря изменению собственного отношения к жизни поэт обрел жизнерадостный оптимистичный настрой. В былые годы жена утешала его мудрыми словами о «радостных свободных краях гор и лесов», ныне Пу Сунлин наконец смог познать радость сам и, следуя естественному ходу вещей, смене явлений, беззаботно и безмятежно проводить свои будни.

4. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Пу Сунлин сам писал, что «во время болезни сердце чувствительней», в стихотворениях о недугах, написанных им в возрасте от сорока до шестидесяти лет, представлен опыт ощущений, полученных с помощью различных каналов чувств, таких как зрение, слух, осязание и вкус. К тому же мы видим, как чувство холода во всем теле сменяется радостными и гармоничными ощущениями.

Что касается зрительного восприятия, в сорок лет поэт особое внимание уделял седине, отражение в зеркале как будто передавало его страх потерять свою ценность как личности («годы великих стремлений»), а в шестьдесят лет он уже стал способен спокойно и естественно относиться к своим седым волосам. Он

даже не без хвастовства отмечает, что из всех органов только глаза верно служат ему для чтения книг, а то, что ему позволяют видеть глаза, в чем его ограничивают, в целом связано с равнодушием к печалям и радостям этого мира.

Восприятие с помощью слуха в основном относится к сорокалетнему возрасту, когда из-за болезни ног поэту приходилось подолгу лежать, из окружающего мира он мог воспринимать только птичье пение и звук капель за окном, которые подчеркивали одиночество и бесконечную тоску, одновременно с этим возникали и тактильные ощущения. В течение болезни Пу Сунлин зачастую предавался разным мыслям; вместе с проявлением чувствительности изможденных костей холод, проникающий снаружи через окно, вызывал озноб во всем теле. Когда Пу Сунлину было уже за шестьдесят лет, его горячий интерес к государственным экзаменам остыл, желание быть на службе и бесконечное стремление к блестящей карьере иссякли, и чувственное восприятие стало не только обостряться при смене времен года или от погружения в печали о напрасно упущенных возможностях, но прежде всего стало зависеть от субъективных моментов и чаще всего вдохновлялось картинами уютной жизни. Таким образом, некогда ощущаемая при помощи органов чувств холодная осень для шестидесятилетнего старика под действием его спокойного и безмятежного душевного состояния превратилась в беспечную свободу, отрешенную от всех мирских дел.

Литература

1. 清.蒲松齡著.路大荒整理.蒲松齡集(下).上海,上海古籍出版社,1986.[*Пу Сунлин. Собрание сочинений Пу Сунлина / под ред. Лу Дашуана. Шанхай: Шанхай гуцзи чубаньшэ, 1986.*] (На кит. яз.)
2. 張景樵著,王雲五主編:清蒲松齡先生留仙年譜.臺北,臺灣商務印書館,1980.[*Чжан Цзинцяо. Биография Пу Сунлина в хронологическом порядке / под ред. Ван Юнью. Тайбэй: Шанъу иньшугуань, 1980.*] (На кит. яз.)
3. 王光福.蒲松齡抱病、病足、念奴嬌等詩詞編年推斷//《蒲松齡研究》2014年第4期.89-106頁.[*Ван Гуанфу. Выводы по хронологическому списку стихов в жанре ши и цы Пу Сунлина, таких как «Объят болезнью», «Болезнь ног», «На мелодию Няньнуцяо» // Исследования Пу Сунлина. 2014. Вып. 4. С. 89-106.*] (На кит. яз.)
4. 唐.王冰次注.宋.林億等校正.黃帝內經·靈樞,文淵閣四庫全書.子部第39冊.臺北,商務印書館,1983.[*Трактат Желтого императора о Внутреннем. Ось духа / сост. Ван Шуйцы, коммент. Линь И. (Полное собрание книг по четырем разделам версии Павильона Вэньюаньгэ, раздел «Мыслители», т. 39). Тайбэй: Шанъу иньшугуань, 1983.*] (На кит. яз.)
5. 唐.孫思邈.千金要方,文淵閣四庫全書.子部第41冊.臺北,商務印書館,1983.[*Сунь Сымяо. Тысяча золотых рецептов. (Полное собрание книг по четырем разделам версии Павильона Вэньюаньгэ, раздел «Мыслители», т. 41). Тайбэй: Шанъу иньшугуань, 1983.*] (На кит. яз.)
6. 梁.蕭統編.唐.李善注.《文選》臺北,華正書局,1995.[*Сяо Тун. Литературный сборник (сост. и прокоммент. Ли Шанем). Тайбэй: Хуачжэн шуцзюй, 1995.*] (На кит. яз.)
7. 于天池.蒲松齡與聊齋志異脞說.臺北,威秀資訊科技,2008.[*Юй Тяньчи. Рассуждения о Пу Сунлине и «Рассказах Ляо Чжэя о необычайном». Тайбэй: Вэйсю цзысюнь кэцзи, 2008.*] (На кит. яз.)

References

1. Pu Songling. *Collection of works by Pu Songling* / ed. by Lu Dahuang, vol. 2. Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1986. (In Chinese)
2. Zhang Jingjiao. *The brief biography of Pu Songling* / ed. by Wang Yunwu. Taipei, Taiwan Commercial Press, 1980. (In Chinese)
3. Wang Guangfu. Chronological inference about the poetries “In sickness”, “The illness of feet”, “Niannuqiao” etc. by Pu Songling. *Pu Songling yanjiu*. 2014. No. 4. P. 89–106. (In Chinese)
4. *Yellow Emperor's Inner Classic, Spiritual Pivot* / ed. by Wang Shuici, Lin Yi. Siku quanshu, vol. 39. Taipei, Taiwan Commercial Press, 1983. (In Chinese)
5. Sun Simiao. *Supplement to the Formulas of a Thousand Gold Worth*. Siku quanshu, vol. 41. Taipei, Taiwan Commercial Press, 1983. (In Chinese)
6. Xiao Tong. *Selections of refined literature*. Taipei, Huazhengshuju, 1995. (In Chinese)
7. Yu Tianchi. *Discussion on Pu Songling and Strange Stories from a Chinese Studio (Liaozhai zhiyi)*. Taipei, Weixiu zixun keji, 2008. (In Chinese)

Перевод М. В. Черевко

Цзэн Сяи

(Тяньцзиньский педагогический университет, Китай)

НОВАТОРСТВО И РАЗНООБРАЗИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРИЕМОВ В НОВЕЛЛАХ О СНАХ ИЗ «РАССКАЗОВ ЛЯО ЧЖАЯ О НЕОБЫЧАЙНОМ»

Аннотация: В сборнике Пу Сунлина «Рассказы Ляо Чжая о необычайном» («Ляо Чжай чжи и») содержится около пятисот новелл. Более чем в семидесяти из них затрагивается тема сна, однако по праву новеллами о снах могут считаться только около тридцати новелл, такие как «Расписная стена», «Превращения святого Чэна», «Ученый из округа Фэнъян» и др. Отличительная черта этих новелл — новаторство и разнообразие художественных приемов. Новаторство заключается в том, что при сохранении связи «Рассказов Ляо Чжая о необычайном» с рассказами о снах предыдущих эпох проявляется обновление этого жанра, а основные идеи либо изменяются, либо развиваются. Новизна художественной формы заключается в своеобразии описания снов и в смелых приемах повествования. Что касается содержания, то круг тем очень широк; можно выделить три основные категории: общество, любовь и философские принципы. По форме сны делятся на следующие разновидности: полные, отрывочные, сны о снах, повторяющиеся, сны среди бела дня и др.

Ключевые слова: Пу Сунлин, Рассказы Ляо Чжая о необычайном, Ляо Чжай чжи и, новеллы о снах, новаторство, художественные приемы.

Zeng Siji

(Tianjin Normal University, China)

NOVELTY AND VARIETY — ON THE DREAM NOVELS OF STRANGE STORIES FROM A CHINESE STUDIO

Abstract: There are almost 500 novels included in Pu Songling's tale collection *Strange Stories from a Chinese Studio*, of which more than 70 relate to dreams. However, nearly 30 novels can be called dream novels in a formal sense, such as *Mural*, *Becoming Immortal* and *Fengyang Scholar*. The main features of dream novels are novelty and variety. On the basis of inheritance from the previous Chinese dream novels, Pu's dream novels have innovated in some ways with new changes or development of the theme. Further, novelty in artistic forms lies in the bold and innovative narrative techniques. Also, Pu's dream novels are more diverse and vary in the content and form which have broken through the plainness of the previous. The content covers a wide range of topics, among which society, love and philosophy are the top three. In the form of writing dreams, there are multiple forms such as whole dreams, intermittent dreams, dreams within dreams, repeated dreams, daydreams, etc.

Keywords: Pu Songling, *Strange Stories from a Chinese Studio*, dream novels, novelty, variety.

Как указывает Ма Жуйфан, «сборник “Рассказы Ляо Чжая о необычайном” содержит почти пятьсот новелл. Их можно поделить на два типа: короткие истории об удивительных случаях длиной в несколько сотен или даже несколько де-

сятков иероглифов и длинные рассказы в несколько тысяч иероглифов — собственно настоящие новеллы, в которых есть подробные описания героев и бурные перипетии сюжета. Новеллы делятся на эти два типа примерно поровну» [1, с. 374–375]. Новеллы о снах из «Рассказов Ляо Чжая о необычайном» в целом имеют примерно такое же деление. Во всем произведении тема сна затрагивается более чем в семидесяти новеллах [2, с. 68], однако новеллами о снах по праву могут называться только около тридцати из них, такие как «Расписная стена», «Превращения святого Чэна», «Ученый из округа Фэнъян», «Дочь господина Лу», «Воскресение Ляньсо», «Чары и феи Бо Юйюя», «Бог грома», «Подмененная невеста», «Пока варилась каша (Продолжение старой истории)», «Лисий сон», «Осенняя луна», «Принцесса Ляньхуа», «Химеры Пэн Хайцю», «Фея цветов», «Старец Ду», «Художник из уезда Умэнь», «Департамент прокуратуры», «Оборотень-черепаха», «Шао девятая», «Сон старого Бо», «Студент Гу», «Исцеление Ян Дахуна», «Лодочки с переправы Старого дракона», «Камень из Лунного дворца», «Сюэ Вэйнян», «Женитьба Ван Си», «Вещие сны» и др. [3]. Отличительная особенность этих новелл — новаторство и разнообразие художественных приемов.

Новаторство проявляется в первую очередь в том, что при сохранении формы рассказов о снах предыдущих эпох создаются также новые формы и темы. Отдельные новеллы о снах из «Рассказов Ляо Чжая о необычайном» унаследовали форму рассказов о снах предыдущих эпох. Некоторые ученые отмечают, что «содержание “Ляо Чжай чжи и” пестрое, а приемы разнообразны». Некоторые сюжеты были заимствованы у более ранних авторов, но доработаны. Например, в новелле «Ученый из округа Фэнъян» в точности повторяется сюжет новеллы «Три сна» Бо Синцзяня (дин. Тан); аналогично, сюжет «Пока варилась каша (Продолжение старой истории)» совершенно очевидно проистекает из новеллы «Записки из изголовья» Шэнь Цзици и так далее [4, с. 177]. Пу Сунлин же зачастую «вливает новое вино в старые мехи»; другими словами, использует старые сюжеты и формы, наполняя их новым содержанием.

Например, «Пока варилась каша (Продолжение старой истории)» наследует форму «Записок из изголовья» Шэнь Цзици, «Предания о губернаторе государства Нанькэ» Ли Гунцзо и других новелл о снах, однако Пу Сунлин по-новому трактует и развивает мотив этих произведений. В отличие от новелл о снах династии Тан, в которых показывается, как герои после краха своих идеалов глубоко проникаются идеей о том, что жизнь подобна сну, она так же кратка и нестабильна, как сновидение, в новелле «Пока варилась каша (Продолжение старой истории)» Пу Сунлин через образ кандидата Цзэна обличает взяточничество в феодальном обществе и чиновнической среде. Когда кандидат Цзэн во сне стал первым министром, он «[увлекся] песнями, женщинами, собаками и лошадьми, круглыми сутками предавался пьянству и разврату, а о государственных делах и жизни народа никогда и не вспоминал». За продажу чинов, нарушение закона и присвоение имущества он получил три миллиона двести тысяч ляннов серебра. В связи с этим некоторые ученые делают следующий вывод: «В “Рассказах Ляо Чжая о необычайном” тема потустороннего используется для ото-

бражения действительности, и как по глубине, так и по широте содержания они превосходили рассказы об удивительном и новеллы *чуаньци*, достигнув новой высоты. Возьмем, к примеру, новеллу “Пока варилась каша (Продолжение старой истории)”. Ее сюжет восходит к рассказу “Ян Линь” из сборника “Записи о тайном и открытом” (“Юминлу”), сновидец — торговый гость, сама история проста, а смысл ее незамысловат. В новеллах *чуаньци* династии Тан “Записки из изголовья” главный герой был заменен на студента, а основной идеей провозглашается инертная концепция “жизнь есть сон”. Пу Сунлин же в новелле “Пока варилась каша (Продолжение старой истории)” превращает студента в чиновника и посредством таких сюжетных поворотов, как назначение во сне Цзэна на должность министра, разжалование и убийство разбойниками, отбывание наказания в преисподней, перерождение и последующие невзгоды, разоблачает пороки феодальной бюрократии, выражает свою “глубокую печаль и возмущение” по отношению к окружающей его действительности» [5, с. 125]. Ма Жуйфан считает, что «важная черта “Рассказов Ляо Чжая о необычайном” — использование мотива сна для сатирического обличения алчности и безжалостности; самой показательной в этом смысле является новелла “Пока варилась каша (Продолжение старой истории)” [6, с. 145]. [Эта новелла] представляет собой “панорамную картину темных сторон официального правления» [1, с. 376]. В этот же ряд можно поставить новеллу «Сон старого Бо». Именно по этой причине некоторые ученые отмечают, что «в “Рассказах Ляо Чжая о необычайном” гораздо яснее просматривается связь с реальной жизнью и ее критика, что привело к революционным изменениям художественных приемов в романах на *вэньяне*» [7, с. 66]. Это также справедливо и для новелл о снах из «Ляо Чжай чжи и».

В новелле «Принцесса Ляньхуа», в которой, как и в новелле «Предание о губернаторе государства Нанькэ», используется метафора «жизнь есть сон», описывается любовь между юношей и девушкой, и относительно негативная тема раскрывается в позитивном ключе, превращаясь в гимн любви.

Во-вторых, новаторство проявляется в оригинальности творческого замысла новелл о снах. Лу Синь считает, что особенностями «Рассказов Ляо Чжая о необычайном» являются «витиеватое повествование, последовательное изложение, использование приемов новелл *чуаньци* и рассказов об удивительном, описание историй о чудесах и превращениях как реальных событий; или же он как будто бы легко меняет тон и повествует о незаурядных людях, неожиданно являющихся из потустороннего мира в мир людей» [8, с. 175]. Сочетание особенностей новелл *чуаньци* и рассказов об удивительном в новеллах о снах из «Рассказов Ляо Чжая о необычайном» также является одним из новаторских приемов. Ма Жуйфан очень точно подмечает, что «в “Рассказах Ляо Чжая о необычайном” часто встречается мотив сна, однако это не просто описания сновидений — сон становится путем для обычных людей в мир бессмертных, демонов и нечисти» [6, с. 144]. Это еще один новаторский прием новелл о снах. Помимо вышеизложенных отличительных черт, самым важным новаторским приемом

в художественной композиции «Рассказов Ляо Чжая о необычайном» является оригинальность творческого замысла новелл о снах.

Прежде всего следует отметить новаторство в аспекте повествования.

В новеллах о снах до «Ляо Чжай чжи и» обычно присутствовал только один рассказчик: повествование велось либо от третьего лица в стиле «всеведущего автора», как в «Записках из изголовья», либо в стиле «ненадежного рассказчика», как в новелле «Предание о губернаторе государства Нанькэ». В новеллах о снах из «Рассказов Ляо Чжая о необычайном» также есть примеры, когда повествование ведется от первого лица, как, например, в новелле «Фея цветов». Однако в большинстве случаев используется новаторский прием двухуровневого повествования: от третьего лица и от лица автора, «историка этих странностей», как называет себя Пу Сунлин. Например, в продолжении новеллы «Женитьба Ван Си» под названием «Вещие сны», где описывается история любви сына Ван Гуйяня — Ван Цзишэна (по второму имени Ван Суня) — с кузиной Гуйсю и еще с одной девушкой по имени Укэ, все повествование ведется от третьего лица в стиле «всеведущего автора», под конец появляется рассказчик, который говорит: «И отец, и сын встретили свое счастье благодаря снам, что само по себе удивительно, поэтому я и поставил обе истории рядом». И в самом конце новеллы автор, «историк этих странностей», говорит: «Отец потерял голову от любви, а сын чуть не лишился из-за нее жизни. <...> Как знать, если бы не отец, любивший сновидения, родился бы такой сын, теряющий рассудок от любви!» Стоит отметить, что в новелле «Вещие сны» представлена модель брака «один муж — две жены», и Пу Сунлин использует эту любовную историю мужчины и двух женщин для воплощения в своем произведении художественного замысла «истинное и ложное соревнуются друг с другом, главное и второстепенное дополняют друг друга, люди и оборотни сосуществуют друг с другом». Законченность данного замысла не только отражает художественное разнообразие в «Ляо Чжай чжи и», но и привносит новые темы в сокровищницу художественных приемов романов древности» [1, с. 121]. Другой пример — история любви между молодым человеком Ван Дином и девушкой-призраком У Цююэ в новелле «Осенняя луна», которая также рассказывается от имени «всеведущего автора». Новелла «Лисий сон» несколько отличается. В ней повествуется об истории любви Би Ианя и Третьей лисицы, и повествование также ведется от имени «всеведущего автора», а в самом конце новеллы — от первого лица («я сказал»), т. е. от лица «историка этих странностей». Некоторые ученые отмечают: «Пу Сунлин и себя делает героем новеллы, причем его голос слышен как в начале, так и в конце рассказа. В начале рассказа Би Иань прочитал новеллу “Красавица Цинфэн”, и это привело к появлению девушки-лисицы, в конце же рассказа повествование дополняется такой строчкой от имени автора: “Если была такая лиса, то она достойна кисти и туши Ляо Чжая”. В этом присутствует отчасти самолюбование, отчасти подшучивание автора над собой» [4, с. 109]. Фактически в этой новелле о сне посредством рассказа от третьего лица с вкраплениями повествования от первого лица также реализуется двухуровневый нарратив. Другими примерами такого двух-

уровневого повествования, когда нарратив ведется от третьего лица и от лица автора («историка этих странностей»), можно назвать новеллы «Расписная стена», «Бог грома», «Подмененная невеста», «Пока варилась каша (Продолжение старой истории)», «Осенняя луна», «Химеры Пэн Хайцю», «Оборотень-черепаха», «Шао девятая», «Сон старого Бо», «Исцеление Ян Дахуна», «Лодочники с переправы Старого дракона» и др.

Пу Сунлин совмещает повествование от третьего лица от имени «всеведущего автора» с повествованием от лица «ненадежного рассказчика». Классическим примером нарратива от третьего лица является новелла «Сон старого Бо». В начале новеллы «всеведущий автор» представляет нам старого Бо и его старшего сына Бо Цзя. Когда же старый Бо засыпает, устами «ненадежного рассказчика» описывается его сон и вводится тема алчных и бесчеловечных чиновников. В конце новеллы опять появляется «историк этих странностей», сокрушающийся о сложившемся положении дел; таким образом реализуется двухуровневое повествование.

Кроме того, в новеллах о снах из «Рассказов Ляо Чжая о необычайном» есть и другие смелые приемы. Например, в новелле «Ученый из округа Фэнъян» в описании сна, который одновременно видят трое, показана глубокая привязанность жены к своему мужу. Ученый из округа Фэнъян учился в дальних краях и долго не возвращался домой. Жена очень тосковала по мужу и во сне последовала за красавицей, чтобы отыскать супруга. По дороге они встретились, но ее супруг, не обращая на нее никакого внимания, стал флиртовать с красавицей; от стыда и негодования жена хотела умереть. К счастью, подошел младший брат жены, Саньлан, и жена пожелала, чтобы брат проучил ее мужа, и тот действительно зашиб огромным камнем своего зятя. Жена в испуге проснулась. На следующий день, когда ученый вернулся домой, пришел брат жены, они разговорились, и оказалось, что всем троим приснился один и тот же сон. Несмотря на то что новелла «Ученый из округа Фэнъян» содержит отсылку к танской новелле Бай Синцзяня «Три сна», в ней также присутствуют новаторские приемы. В новелле «Три сна» описаны три отдельных сна. В первом сне «одному снится, что он куда-то пошел, а другой наяву встретил его в этом месте». Здесь рассказывается о том, как Лю Юцзю возвращался поздно вечером домой и, проходя мимо двора буддийского храма, вдруг увидел там свою жену, сидящую за столом и веселящуюся в компании молодых мужчин и женщин. Лю Юцзю в ярости схватил черепицу и бросил ее в пирующих, но вдруг люди во дворе исчезли. Он поспешил домой, а его жена сказала, что только что видела сон. Во сне она посещала какой-то храм с большой компанией незнакомых ей людей, и как только они уселись за стол, кто-то швырнул в них черепицу, и она проснулась. Во втором сне «один что-то делает, а другой видит это во сне». Здесь рассказывается история о том, как Юань Чжэня направили надзирателем на далекую границу, а Бо Цзюйи написал стихотворение на стене храма Цзыэнь, и Юань Чжэнь увидел это во сне. В третьем сне «двое одновременно видят друг друга во сне». В нем рассказывается сон некоего Ду Чжи, который остановился переночевать на постоялом дворе в Тунгуани. Ночью

ему приснилось, что он пришел в храм на горе Хуашань и встретил гадалку по фамилии Чжао, черную и высокую. На следующий день он прибыл в храм на горе Хуашань и действительно встретил там гадалку по фамилии Чжао, точь-в-точь как во сне, и, более того, во сне она также видела Ду Чжи. Из этого следует, что в новелле «Три сна» представлено простое изложение трех, пусть и удивительных, но никак между собой не связанных произведений. Оригинальность замысла новеллы «Ученый из округа Фэнъян» заключается в том, что в ней говорится о трех людях, которые видят один и тот же сон, и таким образом описывается глубокая привязанность жены к мужу, что является новаторским приемом.

Другим примером может служить новелла «Лисий сон», в которой с помощью сна о сне рассказывается любовная история. Студент Би Иань, находясь под сильным впечатлением от новеллы «Красавица Цинфэн» из «Ляо Чжай чжи и», смог сконцентрировать свои мысли таким образом, что встретил Третью лисицу во сне и «слился с ней в радости». Хэ Шоуци в своих комментариях к «Ляо Чжай чжи и» очень высоко оценивает новаторство данной новеллы: «Лиса-оборотень — мираж, сон о лисе-оборотне — мираж вдвойне; а сон о лисе-оборотне, который и не сон вовсе, — еще бóльший мираж». Ведь поговорка гласит: «Если снится, что видишь сон, то это и не сон вовсе» [3, с. 891]. Ма Жуйфан также отмечает, что новелла «Лисий сон» особенно нравилась Пу Сунлину, и это одно из самых выдающихся произведений сборника «Рассказы Ляо Чжая о необычайном». В ней есть три выдающиеся особенности: во-первых, в этом шедевре история лисицы-оборотня вплетена в мир сновидений. Во-вторых, это произведение унаследовало от предыдущих эпох замысел описания сна во сне [1, с. 297]. Дань Минлунь, комментатор «Ляо Чжай чжи и», в отношении повествования отметил: «Когда Би Иань рассказывает о своем сне, он сам знает, что ему снилось, но это не было сном; когда же Ляо Чжай описывает сон, то он говорит, что это не просто сон, он отрицает, что это не было не сном (тройное отрицание сна)» [3, с. 891]. Лю Шаосинь также замечает, что изложение сна во сне в новелле «Лисий сон» крайне новаторское, в нем просматриваются элементы постмодернизма, присущие романам династии Юань, и эта ткань повествования, содержащая элементы постмодернизма, обнаруживает объективное существование сопереживающего миру автора вне себя. Фактически такая игривая творческая манера, шуточный тон повествования — способ высказать свое отношение к страданиям людей, выразить противостояние невзгодам и трудностям существующего порядка вещей [9, с. 39, 43].

Таким образом, разнообразие художественных приемов проявляется как в содержании, так и в структуре новелл.

По своему содержанию новеллы о снах из «Рассказов Ляо Чжая о необычайном» уже не так тривиальны, как более ранние рассказы о снах. Их темы разнообразны и касаются таких разноплановых аспектов, как темные стороны политической жизни, взяточничество чиновников, государственные экзамены, этика и мораль, любовь и брак и др. В целом наиболее выдающиеся из них можно условно разделить на три категории: разоблачение пороков общества, описание любви и иллюстрация философских принципов.

Разоблачение пороков общества включает в себя множество аспектов. В новелле «Фея цветов» в аллегорической форме обличаются темные силы общества. «Я» откликнулся на просьбу Феи цветов и написал затейливый манифест с объявлением войны семье Фэн, в котором критиковал эту семью следующим образом: «Распущенность стала вашей природой, а зависть переполнила ваше нутро. Потворство злу вы называете талантом, а ревность впиталась в ваши кости. Вы стреляете в людей под покровом темноты, вероломством своим подобны *ханьша*¹». Ма Жуйфан отмечает, что это сочинение перекликается со вступлением к «Ляо Чжай чжи и», написанным самим Пу Сунлином. В сочинении постоянно упоминается ветер, а также мир людей. Что же такое ветер? Это темные силы, чиновники, «подобные тиграм и волкам». Таким образом, Пу Сунлин одним росчерком кисти объявляет смертельную войну миру мрака и беззакония! И, используя свой талант ради спасения простых добрых людей, он стремится покончить с тысячелетними обидами и враждой. Фея цветов — это не богиня цветов; в образе этого персонажа предстает сам Пу Сунлин. Новелла «Фея цветов» представляет собой образец талантливого самоанализа, романтического самовыражения и исключительной самоподдержки. Вот почему в этом тексте чувствуется такая мощь и воодушевление [1, с. 298]. Другой ученый высказался более конкретно: «Текст “Манифеста” по объему в несколько раз превышает сам рассказ. Он написан в подражание “Декларации против У Чжао” Ло Биньвана, но ситуация здесь совершенно фантастическая: осуждается уничтоживший цветы сильный ветер. <...> Что касается его символичности, то рассказ олицетворяет собой справедливый гнев на тех, кто творит зло. <...> Автор гневется на произвол темных сил, царящий в обществе, на глумление, которому подвергаются слабые и беззащитные. Этот и другие фантастические образы позволяют автору выплеснуть свои чувства» [4, с. 105–106]. В новелле «Лодочники с переправы Старого дракона» разоблачаются грабежи и убийства, совершаемые разбойниками, «вспарывающими животы и выбрасывающими трупы в море», а также рассеивается длительный мрак злодеяний и бесчинств местных чиновников. Новелла «Сон старого Бо» разоблачает «подобных тиграм и волкам» чиновников феодального общества, а в новелле «Департамент прокуратуры» показаны проблемы системы государственных экзаменов.

Кроме того, Ма Жуйфан считает, что «важной частью “Ляо Чжай чжи и” являются те выводы, которые делает “историк этих странностей”. В них проявляется глубина идейного содержания, а также присутствует сила художественного воздействия, способная тронуть сердце читателя; повествование в них переплетается с комментариями, литературный талант явлен во всей красе. Пу Сунлин пишет эти заключения в форме лирической поэзии, манифеста об объявлении войны и даже “плана проведения административных мероприятий” автора. Эти тексты зачастую написаны мощно, как бурные потоки реки Янцзы, и не важно, на серьезную ли они

¹ Ханьша — легендарное животное, плюющее песком в отражение людей в воде и этим накликающее на них болезни. — *Примеч. пер.*

тому, или на юмористическую, смех и гнев — все превращается в прекрасный образец литературы» [1, с. 402]. Некоторые ученые отмечают: «Автор называет себя “историком этих странностей” отнюдь не потому, что хочет стать образцовым историком нечисти и занести проделки духов в анналы истории. Таким образом он демонстрирует свое отношение к рассказам о необычайном как фактам истории, чтобы формально возвести “необычайное” на уровень “истории” и с помощью этого отразить реальную жизнь» [7, с. 67]. Другими словами, в новеллах о снах из «Рассказов Ляо Чжая о необычайном» «историк этих странностей» не только и не столько выполняет функцию рассказчика — он также помогает глубже раскрыть тему и шире представить социальные проблемы.

Из новелл средней длины в «Рассказах Ляо Чжая о необычайном» наиболее многочисленны и популярны новеллы о любви. Чжан Цзюнь замечает, что тема любви в произведении Пу Сунлина не только изобилует новыми идеями, но и богата содержательно. Во-первых, утверждается искренняя, взаимная и свободная любовь между юношами и девушками. Во-вторых, подчеркивается принцип любви, основанной на взаимопонимании, что представляет собой новый взгляд на любовь. В-третьих, демонстрируется давление со стороны феодального общества на сферу любовных отношений между юношами и девушками, автор превозносит их сопротивление и борьбу. В-четвертых, показано стремление к идеальной семейной и супружеской жизни. В-пятых, восхваляется истинная любовь между юношами и девушками, уважение к личности женщины [10, с. 208–210]. Из всех новелл о снах в «Рассказах Ляо Чжая о необычайном» только около десятка имеют отношение к любви, а именно: «Расписная стена», «Ученый из округа Фэнъян», «Дочь господина Лу», «Воскресение Ляньсо», «Чары и феи Бо Юйюя», «Подменная невеста», «Лисий сон», «Осенняя луна» «Принцесса Ляньхуа», «Шао девятая», «Сюэ Вэйнян», «Женитьба Ван Си», «Вещие сны», поэтому мотив любви в них выражен сравнительно сильно.

Большинство из них повествуют о взаимной любви между юношами и девушками, одержимости любовью, самопожертвовании и свободной любви. В новелле «Дочь господина Лу» рассказывается история о любви с первого взгляда студента Чжан Юйданя к дочери господина Лу. Когда она умерла, студент Чжан тосковал и молился о ней дни и ночи напролет, чем тронул сердце умершей девушки, и она ответила ему взаимностью. В новелле «Осенняя луна» девушка-призрак воскресает благодаря искренней самозабвенной любви Ван Дина. Комментатор «Ляо Чжай чжи и» Дань Минлунь подтверждает эту мысль: «События при жизни [героев были] предначертаны, [но] после смерти чувства [смогли стать] глубокими» [3, с. 957]. В связанных между собой новеллах «Женитьба Ван Си» и «Вещие сны» говорится о том, как отец и сын благодаря настоящим чувствам и даже страсти смогли соединиться со своими возлюбленными.

В новеллах о снах из «Рассказов Ляо Чжая о необычайном» также встречаются истории любви, основанной на общих интересах, как, например, в новелле «Воскресение Ляньсо». Студент Ян Юйвэй сочинил продолжение к стихотворению, которое девушка-призрак Ляньсо никак не могла закончить, и таким об-

разом снискал ее расположение. Молодые люди еще более сдружились благодаря поэзии, музыке и шахматам, и, пройдя через злключения, в итоге оказались вместе. В новелле «Ученый из округа Фэнъян» любовь описывается с другой точки зрения. С помощью сна, который видит жена, искусно показана ее глубокая привязанность к мужу.

Философские принципы в новеллах главным образом отражают воздействие даосизма. Особенно заметно влияние таких произведений, как «Записки из изголовья» Шэнь Цзици, которое сначала оказало влияние на пьесу драматурга династии Юань Ма Чжюаня «Сон о желтом просе», а затем — на пьесу драматурга династии Мин Тан Сянцзу «Повествование о Ханьдане». В этих произведениях высказаны идеи преодоления бренности бытия, возвращения к своей первоначальной природе, стремления обрести свободу духа и вхождения в мир, где «нет знаний и страстей». В «Рассказах Ляо Чжая о необычайном» также чувствуется влияние этих произведений, которое особенно проявилось в новеллах о снах.

История о кандидате Чжу в новелле «Расписная стена» не просто повествует о свободной любви между юношей и девушкой — здесь выражена философская концепция о том, что иллюзии создаются людьми. Ма Жуйфан также отмечает: «Концепция “иллюзии создаются людьми” проходит через все повествование “Ляо Чжай чжи и”». «Данная концепция является опорной точкой “Рассказов Ляо Чжая о необычайном”. Она означает, что мир фантазий рождается в умах людей, что всевозможные миражи — проявление сокровенных мыслей людей» [11, с. 181–182]. В новелле «Превращения святого Чэна» рассказывается история о том, как студент Чэн множество раз оказывал помощь своему приятелю студенту Чжоу и в итоге даже помог ему стать бессмертным. Хэ Шоуци прокомментировал: «Первая часть истории призывает усмирить свой гнев, вторая — предостерегает не терять голову от любви к молодой жене. Студент Чжоу дважды попадал в затруднительное положение и оказывался на волоске от гибели, и ему ничего другого не оставалось, как кардинально пересмотреть свои взгляды» [3, с. 134]. Другими словами, в этой новелле проявляется не только часто встречающийся в Китае принцип «терпения», но и такие идеи, как уход от мирской суеты, преодоление бренности бытия, стремление обрести свободу духа и попасть в мир, где «нет знаний и страстей». В новелле «Чары и феи Бо Юйюя» описывается история студента У Юня, который под влиянием Бо Юйюя презрел мирскую суету и стал бессмертным. К этому же типу относится новелла «Студент Гу», в которой описываются два сна героя, жившего в гостинице и страдавшего от заболевания глаз. В этой истории находит отражение идея, высказанная Хэ Шоуци, комментатором «Ляо Чжай чжи и»: «Не успеешь оглянуться, как молодые стареют, и вся жизнь пролетает, будто мгновение» [3, с. 1620].

С точки зрения структуры изложение снов также преодолело простоту их описания в произведениях до «Ляо Чжай чжи и», демонстрируя широкое разнообразие видов снов.

Есть новеллы, которые представляют собой изложение сна целиком (полный сон). Например, в новелле «Старец Ду» описываются события, которые

произошли с героем во сне. Старец Ду был крайне утомлен и задремал. Вдруг ему предъявили документ об аресте и увели. Старый приятель старца Ду некто Чжан стал подозревать, что произошла ошибка, и пошел в присутственное место разобраться, в чем дело. Старец Ду ждал своего приятеля очень долго; наконец, к нему вышел арестовавший его человек, который сообщил, что действительно произошла ошибка, и отпустил его. По дороге ему встретились несколько прекрасных девушек, и он пошел за ними следом. Старец Ду слышал, как его приятель Чжан окликал его, но был настолько очарован девушками, что продолжал идти, и в итоге превратился в поросенка, а в ушах его еще звучал голос Чжана. Тогда он изо всех сил ударился головой о стену, оглянулся — и оказалось, что он опять превратился в человека. Чжан стал укорять старца Ду за то, что тот не послушал его. Он проводил его до ворот рынка, где они и расстались. Старец Ду очнулся и обнаружил, что все это был сон, а он спал, опершись на стену. В новелле «Пока варилась каша (Продолжение старой истории)» излагается полный сон кандидата Цзэна, а в новелле «Фея цветов» рассказывается, как Фея цветов попросила лирического героя написать письмо с объявлением войны семье Фэн.

Есть произведения, построенные из отрывочных сновидений (отрывочные сны). Например, в новелле «Принцесса Ляньхуа» описывается сон Доу Сюя. Ему приснилось, что некий человек в грубой одежде привел его в роскошный многоэтажный дворец, и тамошний правитель настолько проникся к нему расположением, что решил выдать за него замуж свою дочь, принцессу Ляньхуа. Доу Сюй при виде принцессы был настолько ошеломлен ее красотой, что потерял дар речи и неожиданно проснулся. Доу Сюй надеялся опять попасть в тот сон и все вздыхал и печалился. Однажды вечером он снова оказался в том сне. Правитель отправил людей встретить его, и он с радостью пошел за ними и в конечном счете все же женился на принцессе. Таким образом, мечта Доу Сюя осуществилась во сне, состоящем из двух частей. Это классический пример отрывочных сновидений. К этому же типу относится вышеупомянутая новелла «Студент Гу».

Есть истории о том, как кому-то во сне приснилось, что он видит сон (сон о сне). Например, крайне любопытно, как в новелле «Лисий сон» рассказывается о том, что Би Иань во сне вступил в связь с Третьей лисицей и одновременно увидел сон о том, как пировал с ее сестрами.

Есть истории о повторяющихся сновидениях. Например, в новелле «Подмененная невеста» Мао Цзи знал, что младшая дочь из семьи Чжан вышла за него вместо своей старшей сестры из-за его ума и таланта, не погнушавшись его бедностью, и он сразу нашел в ней «родственную душу». Однако хозяин лавки по фамилии Ван сказал ему, что видел во сне божество, которое сказала, что Мао Цзи будет первым в списке выдержавших экзамен на степень *цзюйжэнь*, и горячо поздравил его с этим. Мао Цзи сразу решил, что, когда станет богатым и знатным, поменяет жену, и в результате он провалил экзамены. Через три года он опять пошел сдавать экзамены. Хозяин лавки, как и прежде, поприветствовал его и сказал, что в прошлый раз он провалил экзамен, так как был наказан за свое намерение поменять жену. И в этот раз ему во сне снова явилось божество,

которое сказало, что если в душе Мао Цзи не будет греховных помыслов, то он станет первым в списке выдержавших экзамен. Мао Цзи осознал свой проступок, и в этот раз действительно выдержал экзамен и получил высокий пост. Таким образом, повторный сон хозяина лавки Вана способствует развитию сюжета романа.

Помимо этого, в «Рассказах Ляо Чжая о необычайном» встречаются также разрозненные или отдельные короткие сны. К примеру, в новелле «Шао девятая» рассказывается о бесплодной жене Чай Тинбиня госпоже Цзинь, которая была крайне ревнива: она жестоко расправилась с двумя наложницами мужа и постоянно издевалась над новой наложницей по имени Шао девятая, но та за обиды лишь воздавала добром. Однажды госпожа Цзинь заболела странной хворью, от которой у нее очень сильно болело сердце. Ночью госпоже Цзинь приснилось божество, которое сказало ей, что эта болезнь — возмездие за то зло, которое она причинила. В «Рассказах Ляо Чжая о необычайном» довольно много новелл о снах такого рода, например «Дочь господина Лу», «Великий мудрец равный Небу», «Химеры Пэн Хайцю» и др.

В новелле «Расписная стена» описывается сон среди бела дня. Кандидат Чжу разглядывал роспись на восточной стене храма и в свите Небесной Девы, сыплющей цветами, заметил «прекрасную девушку с челкой, которая держала в руках цветы и улыбалась. Казалось, алые губы ее вот-вот зашевелиятся, а в глазах проблеснет огонек». Кандидат Чжу долго пристально смотрел на девушку, полностью погрузившись в свои мысли, как вдруг тело его стало плавно подниматься вверх, как будто он летел на облаке, и кандидат Чжу очутился в картине. Он провел с прекрасной девушкой два дня, и только когда его позвал монах, кандидат Чжу обнаружил, что задремал и все это ему привиделось. Однако далее в новелле вновь происходит метаморфоза, и друг кандидата Чжу Мэн Лунтань «видит изображение Чжу на стене», да и у кандидата Чжу остается ощущение, что он «вдруг сошел со стены». Таким образом, вся повесть представляет собой смешение реального мира и мира иллюзий, что также является интересным новаторским приемом.

Подводя итог вышесказанному, можно сделать вывод, что новеллы о снах из «Рассказов Ляо Чжая о необычайном» опираются на традицию новелл о снах предыдущих эпох, но вместе с тем в них использовано много новаторских приемов. Новаторство и многообразие художественных приемов проявляются как в идейном содержании, так и в художественной форме. Ма Жуйфан отмечает, что «[мотив сна] в “Ляо Чжай чжи и” в исторической перспективе восходит ко “Сну бабочки” Чжуан-цзы, “Истории о влюбленной Цяньньюй, душа которой покинула тело” эпохи Шести династий и “Истории о царстве Нанькэ” династии Тан и продолжается далее в романе Цао Сюэциня “Сон в красном тереме”» [12, с. 55]. Это подчеркивает влияние данных новелл о снах на последующие эпохи.

Литература

1. 马瑞芳. 幻由人生——蒲松龄传. 北京, 作家出版社. 2014. [*Ma Жуифан*. Биография Пу Сунлина. Пекин: Цзоцзя чубаньшэ, 2014.] (На кит. яз.)
2. 孙玉明. 《聊斋志异》梦释 // 蒲松龄研究. 1994. 第1期. 68–75 页. [*Сунь Юймин*. Интерпретация снов в «Рассказах Ляо Чжая о необычайном» // Пу Сунлин яньцзю. 1994. № 1. С. 68–75.] (На кит. яз.)
3. 蒲松龄. 聊斋志异 (全校会注集评) 任笃行辑校 (一二三四). 北京, 人民文学出版社. 2016. [*Пу Сунлин*. Рассказы Ляо Чжая о необычайном (полное собрание с комментариями и объяснениями) / под ред. Жэнь Дусина. Пекин: Жэньминь вэньсюэ чубаньшэ, 2016. Т. 1–4.] (На кит. яз.)
4. 袁世硕、徐仲伟. 蒲松龄评传. 南京, 南京大学出版社. 2000. [*Юань Шишо, Сюй Чжунвэй*. Биография Пу Сунлина с комментариями. Нанкин: Наньцзин дасюэ чубаньшэ, 2000.] (На кит. яз.)
5. 齐裕焜. 中国古代小说演变史. 北京, 人民文学出版社. 2015. [*Ци Юйкунь*. Эволюционная история древних китайских романов. Пекин: Жэньминь вэньсюэ чубаньшэ, 2015.] (На кит. яз.)
6. 马瑞芳. 中国古代小说构思学. 山东, 山东教育出版社. 2016. [*Ma Жуифан*. Структура древних китайских романов. Шаньдун: Шаньдун цзяоюй чубаньшэ, 2016.] (На кит. яз.)
7. 张稔穰. 中国古代小说艺术教程. 山东, 山东教育出版社. 1991. [*Чжан Жэньжан*. Художественный мир древних китайских романов. Учебное пособие. Шаньдун: Шаньдун цзяоюй чубаньшэ, 1991.] (На кит. яз.)
8. 鲁迅. 中国小说史略 (周锡山释评). 上海, 上海文化出版社. 2005. [*Лу Синь*. Краткая история китайской прозы (с комментариями Чжоу Сишаня). Шанхай: Шанхай вэньхуа чубаньшэ, 2005.] (На кит. яз.)
9. 刘绍信. 聊斋志异叙事研究. 北京, 中国社会科学出版社. 2012. [*Лю Шаосинь*. Исследование нарратива «Рассказов Ляо Чжая о необычайном». Пекин: Чжунго шэхуэй кэсюэ чубаньшэ, 2012.] (На кит. яз.)
10. 张俊. 清代小说史. 浙江, 浙江古籍出版社. 1997. [*Чжан Цзюнь*. История романов династии Цин. Чжэцзян: Чжэцзян гуцзи чубаньшэ, 1997.] (На кит. яз.)
11. 马瑞芳. 马瑞芳揭秘《聊斋志异》. 北京, 东方出版社, 2006. [*Ma Жуифан*. Ма Жуифан раскрывает секреты «Рассказов Ляо Чжая о необычайном». Пекин: Дунфан чубаньшэ, 2006.] (На кит. яз.)
12. 马瑞芳. 幽冥人生: 蒲松龄和《聊斋志异》. 北京, 生活·读书·新知三联书店, 1994. [*Ma Жуифан*. Жизнь с призраками: Пу Сунлин и «Рассказы Ляо Чжая о необычайном». Пекин: Саньянь шудянь, 1994.] (На кит. яз.)

References

1. Ma Ruifang. *Biography of Pu Songling*. Beijing, Writers Publishing House, 2014. (In Chinese)
2. Sun Yuming. Dream Interpretation of Strange Stories from a Chinese Studio. *Study of Pu Songling*. 1994. No.1. P. 68–75. (In Chinese)
3. Pu Songling. *Strange Stories from a Chinese Studio* / proofed and edited by Ren Duxing. Beijing, People's Literature Publishing House, 2016. Vol. 1–4. (In Chinese)
4. Yuan Shishuo, Xu Zhongwei. *Critical Biography of Pu Songling*. Nanjing, Nanjing University Press, 2000. (In Chinese)

5. Qi Yukun. *The Evolution History of Ancient Chinese Novels*. Beijing, People's Literature Publishing House, 2015. (In Chinese)
6. Ma Ruifang. *The Conceiving of Ancient Chinese Novels*. Shandong, Shandong Education Press, 2016. (In Chinese)
7. Zhang Rengran. *A Course on the Art of Ancient Chinese Novels*. Shandong, Shandong Education Press, 1991. (In Chinese)
8. Lu Xun. *A Brief History of Chinese Novels (interpreted by Zhou Xishan)*. Shanghai, Shanghai Culture Press, 2005. (In Chinese)
9. Liu Shaoxin. *Narrative Study of "Strange Stories from a Chinese Studio"*. Beijing, China Social Sciences Press, 2012. (In Chinese)
10. Zhang Jun. *History of Novels in Qing Dynasty*. Zhejiang, Zhejiang Ancient Books Publishing House, 1997. (In Chinese)
11. Ma Ruifang. *Uncovering the secrets of "Strange Stories from a Chinese Studio"*. Beijing, Oriental Press, 2006. (In Chinese)
12. Ma Ruifang. *The Haunted Life: Pu Songling and "Strange Stories from a Chinese Studio"*. Beijing, SDX Joint Publishing Company, 1994. (In Chinese)

Шиле Александр

(Еврейский университет в Иерусалиме, Израиль)

СТРАННОЕ И НОРМАЛЬНОЕ: СРАВНЕНИЕ СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКИХ МИРОВ ПУ СУНЛИНА И МО ЯНЯ

Аннотация: На основе сравнения сюрреалистических миров Пу Сунлина и Мо Яня в соответствующем этим авторам контексте в данной статье утверждается, что, хотя рассказы Пу Сунлина включают сюрреалистические элементы, их, вопреки принятой типологии жанров, считают реалистической, а не фантастической литературой. Это связано с тем, что мировоззрение Китайской империи эпохи Пу Сунлина не только принимало сверхъестественное за реальное, но и рассматривало его как основание для существования традиционного общественного порядка. Фантастические рассказы Мо Яня частично относятся к фантастике, так как после 1949 г. Китай принимает научное мировоззрение, которое исключает реальность сверхъестественного. Однако, если посмотреть глубже, сюрреалистические произведения Пу Сунлина и Мо Яня являются политической сатирой своего времени, но устроена эта сатира по-разному. В то время как Пу Сунлин критикует социальную и политическую реальность через призму элементов фантастики, Мо Янь встраивает фантастику в критикуемые им ситуации, потрясшие страну в недавнем прошлом.

Ключевые слова: Пу Сунлин, Мо Янь, сверхъестественное, сюрреалистическое, нормальное, исключительное.

Schiele Alexandre

(Hebrew University of Jerusalem, Israel)

THE NORMAL AND THE EXCEPTIONAL: A COMPARISON OF PU SONGLING'S AND MO YAN'S SURREAL WORLDS

Abstract: From a comparison of the surreal worlds of Pu Songling and Mo Yan in their respective auctorial context, this paper argues that although Pu Songling's short stories integrate surreal elements, contrary to the accepted typology of genres, they fall into realistic and not speculative fiction because the worldview of Imperial China in which he lived not only accepted the supernatural as real, but as foundational to the traditional order. By comparison, Mo Yan's supernatural stories partly fall within supernatural literature, because post-1949 China espoused a scientific worldview which banishes the supernatural. On a second level, however, both Pu Songling's and Mo Yan's surreal fictions are political satires of their times. Yet, even on this point they diverge. While Pu Songling articulates the social and political criticism of his present to surreal elements, Mo Yan casts the surreal as a stand-in for the exceptional situations of his recent past which are the object of his criticisms.

Keywords: Pu Songling, Mo Yan, Supernatural, Surreal, Normal, Exceptional.

ВВЕДЕНИЕ

Сфера сверхъестественного вплоть до недавнего времени была центральной для китайской культуры. Небеса проявляли свою волю одобрением законов императоров и династий. Император и его подданные совершали жертвоприношения, изгоняли духов и поклонялись им. С верой в сверхъестественное первый император Китая Цинь Шихуан отправлялся в далекие походы в поисках легендарных земель и бессмертных духов. Участники Боксерского восстания считали, что вера защищает их от пули. Сверхъестественное постоянно присутствует в исторических, философских, религиозных и литературных произведениях: от поклонения предкам до страха возмездия призраков. Пу Сунлин и Мо Янь, вне всяких сомнений, являются двумя наиболее известными китайскими авторами, которые писали о сверхъестественном, а точнее, о сюрреалистическом.

Пу Сунлин (蒲松齡, 1640–1715), возможно, не входит в число четырех классиков китайской литературы и мало известен за пределами Китая. Тем не менее он должен быть признан одним из величайших и наиболее плодовитых китайских писателей сверхъестественного, поскольку он оставил после себя почти пятьсот рассказов¹, которые были оценены за рубежом столь разными писателями-сюрреалистами, как Франц Кафка (1883–1924) и Хорхе Луис Борхес (1899–1986). Его влияние на более позднюю китайскую фантастику и кино о сверхъестественном все еще заметно. Мо Янь (莫言, р. 1955) — один из выдающихся современных китайских писателей, а также первый и единственный китайский лауреат Нобелевской премии по литературе. Его рассказы и романы мгновенно стали классикой современной мировой литературы. На церемонии вручения Нобелевской премии, несмотря на споры [13], его провозгласили «тем, кто совместил в галлюцинаторном реализме народные сказки, историю и современность». Термин «галлюцинаторный реализм», впервые произнесенный на церемонии награждения, многие сопоставляют с магическим реализмом.

И все же вопрос о том, можно ли считать рассказы Пу Сунлина и Мо Яня фантастическими, остается открытым.

ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ПУ СУНЛИНА И МО ЯНЯ

В отличие от Мо Яня, чьи тексты бесконечно анализируют, критикуют и комментируют, творчество Пу Сунлина не привлекло такого же интереса исследователей, как другие тексты классической китайской литературы.

Пу Сунлин, вершина классической литературы империи Цин

Без сомнения, Аллан Х. Барр [1; 2; 12; 14] — первый современный исследователь, который уделил рассказам Пу Сунлина значительное внимание. Барр вслед за Джудит Цейтлин [3] заметил сходство между стилистикой Сыма Цяня и Пу

¹ В данной статье используется нумерация рассказов, данная Алланом Х. Барром [12].

Сунлина [1]. Помимо схожей структуры их рассказов, где всегда есть автобиография, повествование и комментарии, стиль Пу Сунлина представляет собой несомненное подражание стилю Сыма Цяня. Большинство рассказов построено по одной и той же структуре: краткий биографический портрет главного героя, за которым следует повествование о «странном» событии и заканчивается наставляющим комментарием с цитатами из классиков и популярных поговорок. Барр указывает на возобновление интереса к Сыма Цяню во времена Мин и Цин, поэтому такое подражание является не случайным, а намеренным. Джон Минфорд, один из недавних английских переводчиков Пу Сунлина, не только считает последнего типичным представителем литературы империи Цин, но и называет его вершиной классической литературы Цин из-за способности передавать читателю широкий спектр эмоций [11].

В основном исследователи концентрировались на конкретных особенностях его произведений: женских персонажах и различных фантастических существах, чей гендер определить сложнее. Начиная с XX в. в произведениях Пу Сунлина, по словам Марлона К. Хома, видели желание изобразить «уникальный женский персонаж, который действует совершенно иначе, чем смертные женщины»: персонаж смелый, вызывающий, оторванный от общества и независимый от традиционной морали... [15] Однако исследователи фокусировались на фантастических женских образах, призраках (*зуй*, 鬼) и особенно на лисьих духах (*хулицзин*, 狐狸精). Они по определению не являются обычными смертными женщинами, которых в целом обходили вниманием. Даже Барр в конце исследования, посвященного фантастическим женским персонажам [2], которых он называет «инопланетными женщинами», признает, что «обычные женщины в произведениях Пу Сунлина заслуживают отдельного исследования». Цейтлин, анализируя их [3, с. 131], замечает наличие небольшого сдвига в гендерных ролях, который называет трансгрессией.

Достаточно заметить, что фантастическая литература всегда являлась местом для обсуждения табуированных вопросов, которые можно проецировать на инородных *других* — чем они страннее, тем лучше — без опасения нарушить традиционные устои. Например, в «Дракуле» Брэма Стокера вампиры, вдвойне инородные (сверхъестественные существа из Трансильвании), ассоциируются с табуированными в викторианской Англии сексуальностью и похотью. Однако несмотря на то, что такой подход может быть использован для нарушения привычных устоев, он также может их укреплять. Продолжительный спор ([16; 17; 18]) о том, как Брэм Стокер изображает новых женщин, которые становятся все более самостоятельными в жизни, работе и любви, поддерживает ли он их, осуждает ли или же имеет более сложное отношение к этому явлению, является примером того, что заигрывание с моральными устоями не всегда означает их трансгрессию. Как признает Цейтлин, «нарушение Пу Сунлином границ традиционных ролей не влечет никакой угрозы для общественного порядка», его героини вписываются в категорию «необычных [в моральном отношении] женщин» [3, с. 130].

Как подчеркивает Барр [2], отношения между человеком (всегда мужского пола) и сверхъестественным существом намеренно являются временными и заканчиваются расставанием или же смертью одного из персонажей независимо от того, происходит ли роман в земном или в духовном измерении. Однако некоторые из рассказов Пу Сунлина отходят от этой модели и, соответственно, от литературной традиции в целом: отношения сохраняются, но только из-за того, что фантастический женский персонаж интегрируется в традиционное общество и особенно в традиционное домохозяйство. В процессе этих изменений фантазийная женщина становится добросовестной помощницей своему возлюбленному и его семье, выполняя любую работу по дому, которую от нее требуют делать, и в конце вынашивает сына. Немаловажно, что фантазийная женщина изначально недовольна своим существованием в сверхъестественном мире и желает принадлежать миру человеческого общества. Барр говорит о том, что здесь происходит «одомашнивание» сверхъестественной женщины.

С другой стороны, когда отношениям приходит конец, такая женщина выполняет роль сводницы, находя для своего любовника подходящую жену, которая родит ему сына. Однако она не ищет любви и не хочет по своей воле найти пару для своего любовника, она *обречена* так действовать. Другими словами, Пу Сунлин не дает своим сверхъестественным героиням большой свободы воли. И все же нас не может не удивлять, насколько они близки к человеческому измерению. По словам Хуан Миньвэнь, «...как и людьми, литературными призраками движут их эмоциональные и физические желания/потребности. Они ничего не весят и могут беззвучно перейти реку, однако обладают человеческим телом, из-за чего их сложно отличить от человека на глаз, а также испытывают те же физические потребности, что и человек: желание есть, пить, иметь ночлег, заниматься сексом и т. д. Тем не менее они не могут серьезно нарушить покой в физическом, материальном мире» [4, с. 156]. Это намекает на совершенно отличную от западной традиции концепцию сверхъестественного, однако взаимоотношения реального и сверхъестественного в произведениях Пу Сунлина не получили широкого рассмотрения.

Мо Янь, тонкий сатирик

Интерес к Мо Яню появился сразу после нескольких значимых исследований в начале 2000-х гг., а затем только набирал силу после его номинации на Нобелевскую премию по литературе в 2009 г. и ее получения в 2012 г. Александр Хуан [19] видит в Мо Яне не только «юмориста», но и «реставратора забытой юмористической традиции в современном Китае». Хуан особенно восхищается тем, что Мо Янь «иронично и сострадательно изображает людей», выставляя «малообеспеченных людей и чиновников <...> в комичных и абсурдных ситуациях», а также ценит «тонкое и комичное прочтение китайской политической культуры и ее персонажей». Безусловно, Мо Янь создает юмористические ситуации, однако его юмор обусловлен контекстом. Тем не менее Хуан сводит всю сложность произ-

ведений Мо Яня к юмору, хоть он и настолько тонкий, что без подсказки, скорее всего, не будет замечен читателем. Схожим образом Хуан интерпретирует каждую абсурдную ситуацию, каждый намек на сюрреалистическое как комедийное.

Другие исследователи отмечали важность для Мо Яня темы сельской жизни [20], некоторые даже утверждали, что он прославляет деревню или же «мир деревенского Китая» [21], противопоставляя его стремительному течению модернизации. Другими словами, прозу Мо Яня следует рассматривать как призыв к «возвращению к корням» [22]. Действительно, во многих его романах и рассказах изображена сельская жизнь, особенно деревни провинции Шаньдун. Однако абсурд, насилие, вульгарность и разврат мест, людей и отношений, которые он описывает, не столь легко встраиваются в подобную интерпретацию, разделяемую в основном китайскими учеными.

Соблазнительно увидеть в подобной интерпретации проекцию отрицания авторами тонко завуалированной *либерализации*. Сабина Найт [23], напротив, воспринимает Мо Яня как искусного стратега, который обходит традиционную версию истории, написанную Коммунистической партией Китайской Народной Республики, благодаря созданию «серых зон» в запутанном нарративе, чтобы содействовать *либерализации*. Однако его описание японского вторжения и периода правления Мао, включая «культурную революцию», не искусно, а радикально вплоть до абсурда, в то же время Китай после Мао он не рассматривает.

Мо Янь действительно не льстит персонажам провинциальных чиновников, задира и лицемеров, однако он никогда не критикует Коммунистическую партию после конца правления Мао, никогда не ставит под вопрос легитимность проводимой ею политики «освобождения» и действий Народно-освободительной армии Китая: иногда он высмеивает и делает объектами ненависти отдельных людей, но никогда это не переносится на Партию и на принципы, которыми она руководствуется. Как бы он ни притворялся, Мо Янь — не диссидент. Нельзя забывать о том, что он — заместитель председателя Союза китайских писателей (*Чжунго цзоцзя сехуэй*, 中国作家协会), а эта должность, как и все высокие посты в КНР, является политической.

КОНТИНУУМ ЛИТЕРАТУРНЫХ ЖАНРОВ

Странным образом сюрреалистические элементы в произведениях Мо Яня, так же как и отношения реального и фантастического в текстах Пу Сунлина, не подвергались серьезному анализу, несмотря на их важную роль. Таким образом, вопрос о том, какую роль играют сюрреалистические элементы в прозе Пу Сунлина и Мо Яня и каково соотношение между реальным и фантастическим в их литературных вселенных, остается открытым. Чтобы ответить на этот вопрос, важно обратиться к нарратологии — исследованию нарративных структур: сходств и отличий внутри одного жанра, периода или даже в произведениях одного автора, или же между разными жанрами, периодами и авторами. Особенно важным является новаторский компаративный анализ *необычного* (*étrange*), *фан-*

го преследует непонятное сверхъестественное явление, пока он медленно сходит с ума. Однако читатель остается в неведении, порождено ли это явление большой фантазией героя, или же он сходит с ума из-за встречи с ним.

Создать полностью выдуманный нарратив, который на протяжении всего повествования держит в напряжении и не дает полного объяснения происходящему ни герою, ни читателю, — задача непростая. Примеров жанра, который Тодоров называет фантастически-необычным, достаточно мало. Это, например, фильм «Дьяволицы» (1955) режиссера Анри-Жоржа Клузо, где дается *рациональное* объяснение развязке и сверхъестественные явления оказываются результатом заговора, затеянного для провокации летального сердечного приступа. Встречается также и сверхъестественное объяснение в развязке, такой жанр можно назвать фантастически-чудесным: например, в романе «Изгоняющий дьявола» (1971) Уильяма Питера Блэтти психологические трудности девочки-подростка оказываются проявлением ее одержимости дьяволом.

ФАНТАСТИЧЕСКОЕ, САЙНС-ФИКШН, ХОРРОР, ФАНТАСТИКА...

Выдающийся польский писатель-фантаст Станислав Лем [24] критически отреагировал на анализ Тодоровым категории фантастического, заметив, что его произведения не находят места в описанном континууме художественных жанров. Еще одним потенциальным аргументом против этой классификации являются произведения Говарда Филлипса Лавкрафта, одного из величайших писателей первой половины XX в. в жанре хоррора. Его рассказы часто называют необычными, потому что, отказываясь от свойств жанру историй о призраках, вампирах, оборотнях и других привычных нам монстрах, он описывает гротескных, покрытых слизью и наростами существ, чьи мотивы неведомы, тотально непостижимы для человеческого мышления. Очевидно, что идеи необычного, выдвигаемые Тодоровым и Лавкрафтом [25], не согласуются друг с другом: произведения Лавкрафта необычны, поскольку они не следуют распространенным тропам хорроров, но они относятся и к жанру чудесного, так как в литературном мире Лавкрафта выдуманные существа действительно присутствуют, хотя их бытие и находится вне человеческого понимания. Несмотря на возражения Станислава Лема и других писателей-фантастов, научная фантастика относится к жанру чудесного — в его научном, технологическом, а не волшебном проявлении.

В западной литературе сверхъестественное тесно связано с ужасом. «Наиболее древняя и сильная эмоция человека — это страх, а наиболее древний и сильный страх — страх неизвестного». Этими словами Г. Ф. Лавкрафт начинает свое эссе 1927 г. о сверхъестественном хорроре [25]. Веком ранее Анна Радклиф [26], основательница жанра сверхъестественного хоррора, выделила две ключевые для хоррора эмоции: страх — ожидание чего-то ужасного и ужас — шок и отвращение в отношении чего-то ужасного. Конечно, страх может не приводить к ужасу, а ужасу не обязательно предшествует страх. В кино, из-за ограничений этого вида искусства, предпочтение долгое время отдавалось эмоциям ужаса и отвра-

щения, а не страху; в художественной литературе, стремящейся создавать тревожное напряжение, более важен страх, так как описания ужасных сцен скорее утомят читателя, чем вызовут у него отвращение.

Рождение современного жанра хоррора совпало с появлением западного научного мировоззрения в конце XVIII — XIX столетии [6, с. 12–14]. Эпоха Просвещения, а затем и современная наука, отрицала реальность сверхъестественного, утверждая, что все явления природы не только подчиняются ее законам, но также могут быть объяснены рационально. Писатели жанра хоррора, начиная с готики (в романах Горация Уолпола «Замок Отранто» (1764) и Мэри Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей» (1818)), сознательно расшатывали дискурс всепобеждающего научного и социального прогресса, создавая истории, где в рациональном мире здравомыслящие герои сталкиваются с силами, которые нельзя объяснить или же контролировать научным способом, что подкрепляло в читателе страх перед неизвестным и особенно перед *непознаваемым*. Таким образом, сверхъестественное закономерно становилось пугающим.

Однако это не обязательно должно быть так. Как знают любители триллеров, страх, ужас и отвращение не находятся исключительно в вотчине фантастики. Другими словами, хоррор разрушает привычную читателю реальность, но не обязательно ей противоречит. Так, в романе Стивена Крейна «Алый знак доблести» (1895) страх и ужас помогают передать чувства, которые испытывает молодой доброволец во время участия в битвах Гражданской войны. Схожим образом, успех саги Стефани Майер «Сумерки» (2005–2020) доказывает, что сверхъестественное не должно непременно быть пугающим. Другими словами,



Рис. 2. Континуум жанров и эмоций

континуум прозаических жанров, предложенный Тодоровым, может быть дополнен континуумом эмоций (рис. 2), которые писатель стремится вызвать у читателя: от легких эмоций комедии и романтического жанра к более мрачным переживаниям в случае триллера и хоррора.

СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКИЕ МИРЫ ПУ СУНЛИНА И МО ЯНЯ

Как следует из названия, «Странные истории из Кабинета Неудачника» Пу Сунлина — это частные и ориентированные на элиту рассказы, написанные наиболее классическим, следовательно наиболее недоступным, китайским языком, созданные в уединении частного кабинета (*Ляо чжай*, 聊斋), распространяемые среди наиболее образованного избранного круга друзей и предназначенные для чтения в уединении. Более того, эти рассказы Пу Сунлин не успел закончить до своей смерти, и опубликованы они были только несколько десятилетий спустя. Писательством он занялся как хобби, когда готовился к экзаменам. Тогда он еще не подозревал, что посвятит свою жизнь «исследованию ада» [7] и осмыслению современного ему общества [8, с. 203–206]. Мо Янь начал писать рассказы, когда служил в Народно-освободительной армии Китая в начале 1980-х гг., а затем принялся за серийную прозу и романы. В то время коммунистическая партия всячески поддерживала возрождение литературы и реалистическое изображение (а значит, и осуждение) политики предыдущего периода и прославление перемен и новых надежд, которые партия сделала возможными.

И Пу Сунлин, и Мо Янь являются прославленными представителями художественной литературы, которую довольно сложно уложить в какую-либо классификацию. Однако для них обоих важна категория сюрреалистического. Каким же образом можно расположить их литературные миры на графике континуума художественной литературы?

Сверхъестественный реализм Пу Сунлина

Как представитель сословия ученых, Пу Сунлин чаще всего изображает социальный мир, к которому он принадлежит. В этом мире имеют значение подробное изучение классической литературы, система экзаменов и упорная погоня за повышением социального статуса, которую все эти занятия делают возможной и которая изнурила самого писателя, пока он терпел одну неудачу за другой несмотря на неоспоримый талант. Сверхъестественные существа, которых он изображает, на первый взгляд неотличимы от ученой знати, поскольку сверхъестественный мир, где есть свои экзамены и бюрократия, отражает мир смертных («Потусторонний экзамен» (1)). Смертные и сверхъестественные существа взаимодействуют, разговаривают, восхищаются друг другом, учатся друг у друга и занимаются сексом.

Однако Пу Сунлин по-разному относится к плотским отношениям между смертными и неземными существами. Когда сверхъестественные женщины, а

в одном случае и мужчина («Разрезанный рукав» (93)), соблазняют смертных мужчин, женатых или нет, их любовь и смелость смертного человека прославляются, однако с осторожным призывом к умеренности («Шелкопряд» (75)). Исключением являются случаи, где сверхъестественное существо является хищником и поэтому должно быть изгнано или уничтожено. Многие рассказы представляют собой паранормальные романтические истории, иногда граничащие с эротикой. В некоторых случаях сверхъестественные женщины заслуживают особой похвалы, потому что, не имея ни семьи, ни мужа, они стремятся стать послушными женами и награждаются включением в общество, домашним хозяйством и даже могут снова стать людьми («Двадцать лет мечты» (97)). Для сравнения: сверхъестественные мужские персонажи, вступая в отношения со смертными женщинами, хоть это и редко встречается в его рассказах, систематически изображаются хищниками («Купеческий сын» (41), «Глиняный ученый» (164)). Такие неземные мужские персонажи сурово наказываются за то, что соблазнили замужних женщин и вынудили их совершить непростительный проступок: отвлечься от долга заботы о свекрах, мужьях и другой родне.

Однако смертные люди также могут поступать хорошо или плохо в отношении сверхъестественных существ, которые затем волшебным образом последовательно награждают или наказывают их («Король Девяти Гор» (71), «Денежный дождь» (145), «Милость и сосна» (22)). Даже когда сверхъестественные существа в целом «начинают вести себя более воспитанным и социально приемлемым образом», как в его более поздних сатирических рассказах [3], кармическое возмездие в соответствии с их поступками систематически выпадает на долю знати, будь то в этой или следующей жизни («Образцовый монах» (23), «Щедрость» (53)). Так, используя сюрреалистические элементы, Пу Сунлин встраивает нравовучения в рассказы, высмеивающие «продажность и коррупцию» [3, с. xiv].

Сверхъестественная фантастика Мо Яня

Темы *кармы* и *реинкарнации* напрямую связывают воображаемые литературные миры Пу Сунлина и Мо Яня. Наиболее ярко сверхъестественное проявляется у Мо Яня в романе «Устал родиться и умирать» («Шэнсы пилао», 生死疲劳, 2006). Симэнь Нао, тридцатилетний прогрессивный, трудолюбивый, бережливый и добрый помещик, выступающий против националистов, казнен местным ополчением после столкновения с ними во времена Движения за земельную реформу. Когда его ведут на казнь, он просит сообщить о его преступлениях, поскольку знает, что невиновен по всем пунктам обвинения. В шутку его палач отвечает, что о совершенных преступлениях ему расскажет Ямараджа (Яньло, 阎罗) — повелитель подземного мира и цикла перерождений, верховный судья мертвых.

Выстрел прозвучал, и герой обнаружил, что стоит перед судом Ямараджи, который просто повторил обвинения, высказанные ранее. Поскольку Симэнь Нао громогласно заявлял о своей невиновности, Ямараджа пришел в ярость

и приказал жестоко истязать его, чтобы добиться признания вины. Однако даже погрузившись в чан с кипящим маслом, он отказался признаться. Бросив попытки выбить признание, Ямараджа согласился снова дать ему жизнь. Однако Симэнь Нао отказался от напитка забвения и обнаружил, что переродился ослом в доме своей семьи 1 января 1950 г. Осел Симэнь — новое сознание, порожденное душой Симэнь Нао и телом осла, — родился исполненным злобы на Ямараджу, свою семью и соседей. Проходя цикл перерождений в виде быка, свиньи, собаки и обезьяны, он каждый раз встречал насильственную смерть (его застрелили, зарезали, пытали, утопили, довели до самоубийства и снова застрелили), хотя всегда находился близкий родственник, который о нем заботился. Цикл перерождений только усиливал его обиду, прежде чем он смог ее отпустить, что позволило ему переродиться умным ребенком, помнящим переживания прошлых жизней [9, с. 109]. Схожая линия повествования встречается и в «Прошлых жизнях» (26) Пу Сунлина.

Однако сходство это только поверхностное. В то время как Пу Сунлин принимает принцип кармического возмездия, или, по крайней мере, его персонажи, как представители культуры, принимают его, Мо Янь называет себя «современным молодым человеком, [который] верит не в призраков и гоблинов, а в науку» [9, с. 16]. Он — гордый представитель Нового Китая, который не может признать, что в аду справедливости больше, чем на земле, если она там вообще есть. Нигде, кроме анекдотов и юношеских воспоминаний, в рассказе не упоминается сверхъестественное. Только Симэнь Нао и читатель знают о присутствии сверхъестественного с самого начала. И только два других персонажа — Лань Лянь и его сын, с которыми Симэнь Нао был близок до смерти и оставался рядом с ними во всех воплощениях, догадывались, что их животные-компаньоны, непохожие на остальных, являлись перевоплощением Симэнь Нао. Данный рассказ можно отнести к жанру легкой фантастики, потому что сюрреалистических элементов в нем мало и они не влияют на общепринятую реальность. Даже «Чесночные баллады» («Тяньтан суаньтай чжи гэ», 天堂蒜薹之歌), написанные восемнадцатью годами ранее, когда партия настоятельно рекомендовала литературный реализм, заканчиваются появлением привидения на «маленькой улочке», где слышны призрачные песни Чжан Коу в память о произошедших событиях [10, с. 278].

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Согласно Минфорду [11], в рассказах Пу Сунлина соединяются два традиционных китайских литературных жанра: «необычные случаи» (*чжигуай*, 志怪) и «странные истории» (*чуаньци*, 传奇). При этом он использует несколько литературных форм: «различные стихотворные формы, прозаические эссе, практические советы из учебников, цитаты из прозы, песен и пьес» [11, с. xii], — чтобы вызвать у читателя такие разные переживания как «веселье и меланхолия» [11], редко приближаясь к ужасному в западном понимании («Живые мертвецы»,

«Плевков водой», «Укус призрака», «Раскрашенная кожа». Первый тип рассказов повествует о «необычном», но реальном (или же считающемся реальным) событии, в то время как во втором типе рассказов развивается сюжет фантастического «странного» происшествия. Однако, несмотря на то, что их относят к разным категориям (необычного и странного), во всех рассказах упоминаются схожие случаи, от «гротескных» до «сверхъестественных», от историй про «аллигаторов» до историй о «призраках», от рассказов о нетрадиционной сексуальности до историй про монахов, обладающих магическими способностями.

Отличает «необычные случаи» от «странных историй» не предмет повествования, а тот факт, что первые более похожи на документальную прозу в несколько устаревшем понимании. Например, их можно спутать с заметкой о преступлении в газете. Однако сложно определить, какие из рассказов Пу Сунлина относятся к «необычным случаям», а какие — к «странным историям»; какие из них кажутся правдивыми, но являются вымышленными, а какие просто выдуманы. Для нас этот вопрос является в некоторой мере второстепенным. Несмотря на то что иногда сложно понять, нормальна или сверхъестественна та или иная ситуация, важно, что в Китае эпохи Пу Сунлина сверхъестественное было таким же обыденным, как землетрясения, а следовательно, не представлялось фантастическим. Как показал Кит Стивенс [7], распространенная вера в существование лисьих духов в Северном Китае эпохи Цин хорошо задокументирована. Поэтому рассказы Пу Сунлина вписываются в жанр необычного (*étrange*), хотя и представляют собой моралистические наставления, приписывающие правильное поведение сословию образованной знати — членам его социальной группы.

В романах Мо Яня «Чесночные баллады» и «Устал рождаться и умирать» описана деревенская жизнь Северного Китая. Первая сосредоточена на одном событии, а последняя рассказывает о первых пятидесяти годах существования КНР. Первые шесть реинкарнаций Симэнь Нао соответствуют шести периодам недавней истории Китая. В каждом из них есть множество конфликтов, которые приводят к гибели персонажа: 1) до 1949 г.: старый Китай, война с Японией, гражданская война; 2) 1950–1959: период построения социализма; 3) 1964–1970: «культурная революция»; 4) 1972–1976: период призыва учиться у Дачжая и Дадина; 5) 1982–1998: реформирование и открытие страны; 6) 1998–2000: переходные годы между кончиной Дэн Сяопина (1997) и началом нового тысячелетия; 7) с 2000 г. до наших дней: светлое будущее, приходящее с наступлением нового тысячелетия и перерождением героя в человеческом теле. В каждой реинкарнации в виде животного Симэнь Нао был наблюдателем, который мог только тихо ненавидеть коррумпированных чиновников и других хулиганов, оставаясь неспособным влиять на жизнь деревни. Конечно, жизнь в деревне менялась, но никогда это не происходило в связи с решением жителей: каждая эпоха начинается и заканчивается вместе с внезапным изменением, навязанным извне. В «Чесночных балладах» спонтанный бунт не дает никаких результатов, и участники вскоре забывают о нем. Однако не все изменения плохи: хотя жители деревни стали более замкнутыми в себе, реформа и открытие страны принесли улучшение

условий жизни, а в конце тысячелетия нормальность сменила революционные настроения.

Мо Янь в основном высмеивает местных чиновников и их приятелей, которые несут огромную ответственность за случившиеся страдания. Однако его описание ситуаций, созданных теми же чиновниками, приближается к сюрреалистическому: в романе «Устал рождаться и умирать» бойцы на собрании хунвейбинов убивают целую стаю птиц, вызывая кровопролитную драку — этот день становится самым смертоносным в деревне в период «культурной революции» [9, с. 158]. В «Чесночных балладах» первые образы, которые нам описывают, — это запах гниющего чеснока по всей округе и крестьяне, вынужденные есть тошнотворный чесночный бульон, пахнущие чесноком внутри и снаружи — даже их кровь пахнет чесноком [10, с. 69]. И, конечно же, сама «Страна вина» — аллегория начального периода реформированного Китая, где излишества поощряются, а мальчики-младенцы являются самым востребованным лакомством... Другими словами, Мо Янь нашел в фантастике средство отражения недавнего прошлого со всеми его преступлениями, печалью и надеждами. И все же, возможно, именно абсурдность прошлого, сама его исключительность лучше всего отражаются в фантастике?

Литература

1. Barr A. H. "Liaozhai zhiyi" and "Shiji" // *Asia Major, Third Series*. 2007. Vol. 20. No. 1. P. 133–153.
2. Barr A. H. Disarming Intruders: Alien Women in Liaozhai Zhiyi // *Harvard Journal of Asiatic Studies*. 1989: 49. No. 2. P. 501–517.
3. Zeitlin J. *Historian of the Strange: Pu Songling and the Chinese Classical Tale*. Stanford: Stanford University Press, 1993.
4. Huang Minwen. From Cultural Ghosts to Literary Ghosts — Humanisation of Chinese Ghosts in Chinese *Zhiguai* // *Ghosts — or the (Nearly) Invisible: Spectral Phenomena in Literature and the Media* / Fleischhack M. and Schenkel E. (eds). Frankfurt am Main: Peter Lang, 2016. P. 147–160.
5. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999.
6. Colavito J. *Knowing Fear: Science, Knowledge and The Development of the Horror Genre*. Jefferson: McFarland & Company, 2008.
7. Stevens K. Fox Spirits (Huli) / 狐狸 // *Journal of the Royal Asiatic Society Hong Kong Branch*. 2013. Vol. 53. P. 153–165.
8. Ichisada Miyazaki. *China's Examination Hell: the Civil Service Examinations of Imperial China*. New Haven: Yale University Press, 1981.
9. Mo Yan. *Life and Death are Wearing Me Out*. New York: Arcade, 2012.
10. Mo Yan. *The Garlic Ballads*. New York, Arcade, 2012.
11. Minford J. Introduction // Pu Songling. *Strange tales from a Chinese Studio*. London: Penguin, 2006. P. xi–xxx.
12. Barr A. H. The Textual Transmission of Liaozhai zhiyi // *Harvard Journal of Asiatic Studies*. 1984. Vol. 44. No. 2. P. 515–562.

13. *Link P.* Does this Writer Deserve the Prize? // *New York Review of Books*. December, 2012. Iss. 6.
14. *Barr A. H.* A Comparative Study of Early and Late Tales in Liao-zhai Zhiyi // *Harvard Journal of Asiatic Studies*. 1985. Vol. 45. No. 1. P. 157–202.
15. *Hom M. K.* The Continuation of Tradition: A Study of Liao-zhai Zhiyi by Pu Songling. PhD Dissertation. University of Washington, 1979.
16. *Senf C. A.* “Dracula”: Stoker’s Response to the New Woman // *Victorian Studies*. 1982. Vol. 26. No. 1. P. 33–49.
17. *Chez K.* “You Can’t Trust Wolves No More Nor Women”: Canines, Women, and Deceptive Docility in Bram Stoker’s *Dracula* // *Victorian Review*. 2012. Vol. 38. No. 1. P. 77–92.
18. *Prescott C., Giorgio G.* Vampiric Affinities: Mina Harker And The Paradox Of Femininity In Bram Stoker’s *Dracula* // *Victorian Literature and Culture*. 2005. Vol. 33. No. 2. P. 487–515.
19. *Huang A. C.* Mo Yan as Humorist // *World Literature Today*. 2009. Vol. 83. No. 4. P. 32–35.
20. *Wang D. D.-W.* The Literary World of Mo Yan // *World Literature Today*. 2000. Vol. 74. No. 3. P. 487–494.
21. *He Chengzhou.* Rural Chineseness, Mo Yan’s Work, and World Literature // *Mo Yan in Context: Nobel Laureate and Global Storyteller*. Duran A. and Huang Yuhan (eds). West Lafayette, Purdue University Press, 2014. P. 77–90.
22. *Liu Hongtao.* Mo Yan’s Fiction and the Chinese Nativist Literary Tradition // *World Literature Today*. 2009. Vol. 83. No. 4. P. 30–31.
23. *Knight S.* The Realpolitik of Mo Yan’s Fiction // *Mo Yan in Context: Nobel Laureate and Global Storyteller*. Duran A. and Huang Yuhan (eds). West Lafayette, Purdue University Press, 2014. P. 93–105.
24. *Lem S.* Todorov’s Fantastic Theory of Literature // *Science Fiction Studies*. 1974. Vol. 1. No. 4. P. 227–237.
25. *Lovecraft H. P.* Supernatural Horror in Literature // *The Recluse*. 1927. No. 1. P. 23–59.
26. *Radcliffe A.* On the Supernatural in Poetry // *The New Monthly Magazine*. 1826. No. 7. P. 145–152.
27. *Elman B. A.* Civil Examinations and Meritocracy in Late Imperial China. Cambridge: Harvard University Press, 2013.
28. *Xin-An-Lu.* Dazhai: Imagistic Rhetoric as Cultural Instrument // *American Communication Journal*. 2001. Vol. 5. No. 1. P. 1–26.

References

1. Barr A. H. “Liao-zhai zhiyi” and “Shiji”. *Asia Major, Third Series*. 2007. Vol. 20. No. 1. P. 133–153.
2. Barr A. H. Disarming Intruders: Alien Women in Liao-zhai Zhiyi. *Harvard Journal of Asiatic Studies*. 1989: 49. No. 2. P. 501–517.
3. Zeitlin J. *Historian of the Strange: Pu Songling and the Chinese Classical Tale*. Stanford, Stanford University Press, 1993.
4. Huang Minwen. From Cultural Ghosts to Literary Ghosts — Humanisation of Chinese Ghosts in Chinese *Zhiguai*. *Ghosts — or the (Nearly) Invisible: Spectral Phenomena in Literature and the Media* / Feischhack M. and Schenkel E. (eds). Frankfurt am Main: Peter Lang, 2016. P. 147–160.
5. Todorov Ts. *Introduction to fantastic literature*. Moscow, Intellectual Book House Publ., 1999. (In Russian)

6. Colavito J. *Knowing Fear: Science, Knowledge and The Development of the Horror Genre*. Jefferson, McFarland & Company, 2008.
7. Stevens K. Fox Spirits (Huli) / 狐狸. *Journal of the Royal Asiatic Society Hong Kong Branch*. 2013. Vol. 53. P. 153–165.
8. Ichisada Miyazaki. *China's Examination Hell: the Civil Service Examinations of Imperial China*. New Haven, Yale University Press, 1981.
9. Mo Yan. *Life and Death are Wearing Me Out*. New York, Arcade, 2012.
10. Mo Yan. *The Garlic Ballads*. New York, Arcade, 2012.
11. Minford J. Introduction // Pu Songling. *Strange tales from a Chinese Studio*. London: Penguin, 2006. P. xi–xxxii.
12. Barr A. H. The Textual Transmission of Liaozhai zhiyi. *Harvard Journal of Asiatic Studies*. 1984. Vol. 44. No. 2. P. 515–562.
13. Link P. Does this Writer Deserve the Prize? *New York Review of Books*. December, 2012. Iss. 6.
14. Barr A. H. A Comparative Study of Early and Late Tales in Liaozhai Zhiyi. *Harvard Journal of Asiatic Studies*. 1985. Vol. 45. No. 1. P. 157–202.
15. Hom M. K. *The Continuation of Tradition: A Study of Liaozhai Zhiyi by Pu Songling*, PhD Dissertation. University of Washington, 1979.
16. Senf C. A. "Dracula": Stoker's Response to the New Woman. *Victorian Studies*. 1982. Vol. 26. No. 1. P. 33–49.
17. Chez K. "You Can't Trust Wolves No More Nor Women": Canines, Women, and Deceptive Docility in Bram Stoker's Dracula. *Victorian Review*. 2012. Vol. 38. No. 1. P. 77–92.
18. Prescott C., Giorgio G. Vampiric Affinities: Mina Harker And The Paradox Of Femininity In Bram Stoker's Dracula. *Victorian Literature and Culture*. 2005. Vol. 33. No. 2. P. 487–515.
19. Huang A. C. Mo Yan as Humorist. *World Literature Today*. 2009. Vol. 83. No. 4. P. 32–35.
20. Wang D. D.-W. The Literary World of Mo Yan. *World Literature Today*. 2000. Vol. 74. No. 3. P. 487–494.
21. He Chengzhou. Rural Chineseness, Mo Yan's Work, and World Literature. *Mo Yan in Context: Nobel Laureate and Global Storyteller*. Duran A. and Huang Yuhuan (eds). West Lafayette, Purdue University Press, 2014. P. 77–90.
22. Liu Hongtao. Mo Yan's Fiction and the Chinese Nativist Literary Tradition. *World Literature Today*. 2009. Vol. 83. No. 4. P. 30–31.
23. Knight S. The Realpolitik of Mo Yan's Fiction. *Mo Yan in Context: Nobel Laureate and Global Storyteller*. Duran A. and Huang Yuhuan (eds). West Lafayette, Purdue University Press, 2014. P. 93–105.
24. Lem S. Todorov's Fantastic Theory of Literature. *Science Fiction Studies*. 1974. Vol. 1. No. 4. P. 227–237.
25. Lovecraft H. P. Supernatural Horror in Literature. *The Recluse*. 1927. No. 1. P. 23–59.
26. Radcliffe A. On the Supernatural in Poetry. *The New Monthly Magazine*. 1826. No. 7. P. 145–152.
27. Elman B. A. *Civil Examinations and Meritocracy in Late Imperial China*. Cambridge, Harvard University Press, 2013.
28. Xin-An-Lu. Dazhai: Imagistic Rhetoric as Cultural Instrument. *American Communication Journal*. 2001. Vol. 5. No. 1. P. 1–26.

Перевод М. Д. Андреевой

НОВЫЕ ВОПРОСЫ ИЗУЧЕНИЯ КЛАССИЧЕСКОЙ КИТАЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В УСЛОВИЯХ ГЛОБАЛИЗАЦИИ И ИНФОРМАТИЗАЦИИ

Березкин Р. В.

(Фуданьский университет, Китай)

О РАСПРОСТРАНЕНИИ БУДДИЙСКИХ ИСТОРИЙ В НАРОДНОЙ СРЕДЕ: «БАОЦЗЮАНЬ О ГУАНЬИНЬ С КОРЗИНКОЙ РЫБЫ» В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТРАДИЦИИ РАЙОНА ЧАНШУ, ПРОВИНЦИИ ЦЗЯНСУ КНР

Аннотация: Несмотря на то что история о Гуаньинь с корзинкой рыбы давно привлекла внимание исследователей в разных странах, до настоящего времени они в основном изучали письменные тексты на этот сюжет, относящиеся к концу XIX — началу XX в. Тем не менее «Баоцзюань о Гуаньинь с корзинкой рыбы» до сих пор сохранился в устном исполнении в ряде районов Китая, в том числе в городе Чаншу провинции Цзянсу. Изучение использования этого текста в современной практике «рассказа из канона» (*цзянцзин*) в Чаншу позволяет выделить характерные черты адаптации буддийских повествовательных сюжетов в народной культуре. «Баоцзюань о Гуаньинь с корзинкой рыбы» содержит толкование базовых идей китайской формы буддизма; кроме того, он утверждает культ бодхисаттвы Гуаньинь в одной из ее женских ипостасей. Истоки этого *баоцзюань* можно проследить с середины XIX в., хотя сам сюжет относится к гораздо более раннему времени: он сложился уже в IX–XII вв. и известен из письменных памятников китайского буддизма того времени. С помощью занимательной истории, включающей волшебные превращения божества, соблазнение и неожиданное просветление, «Баоцзюань о Гуаньинь с корзинкой рыбы» пропагандирует популяризированные постулаты буддийского учения. Это произведение демонстрирует продолжение изначальной связи старинного песенно-повествовательного жанра на разговорном языке — *баоцзюань* — с буддийской литературой. Художественные особенности «Баоцзюань о Гуаньинь с корзинкой рыбы» из Чаншу, такие как оттенок комичности и словесное мастерство, увеличивают культурную и литературную ценность этого памятника.

Ключевые слова: *баоцзюань* (драгоценные свитки), рассказ из канона, китайская песенно-повествовательная литература, бодхисаттва Гуаньинь, китайская буддийская литература.

Berezkin Rostislav

(Fudan University, China)

**ON THE SPREAD OF BUDDHIST STORIES IN FOLK MILIEU:
THE *PRECIOUS SCROLL OF GUANYIN WITH A FISH BASKET* IN
RECITATION PRACTICE OF THE CHANGSHU AREA OF JIANGSU, CHINA**

Abstract: The story of Bodhisattva Guanyin with a Fish Basket (or Fishmonger Guanyin) already has attracted attention of scholars of Chinese literature and popular beliefs, as it represents an indigenous modification of the Indian Buddhist deity; but until now scholars in different countries mainly have studied textual variants of this story dating back to the late 19th — early 20th centuries. At the same time, precious scroll devoted to the story of Guanyin with a Fish Basket is still recited by local performers in the city of Changshu and its vicinity now. The analysis of the *Precious Scroll of Guanyin with a Fish Basket* in the context of recitation practice of “telling scriptures” in Changshu allows demonstrating the special features of functioning of a Chinese Buddhist narrative in the folk ritual practice. In this variant of a precious scroll, the story of Bodhisattva Guanyin converting the inhabitants of a fishermen village is combined with the veneration of local tutelary deities, placed on the “family altars”; thus representing the secularized form of Chinese Buddhist devotion.

Keywords: *baojuan* (precious scrolls), telling scriptures, Chinese prosimetric literature, Bodhisattva Guanyin, Chinese buddhist literature.

Буддийские верования в традиционном Китае распространялись не только в монастырской среде, но и среди мирян посредством устных рассказов. Одной из таких устных традиций является «рассказ из канона» (*цзянцзин*, 講經) на территории бывшего уезда Чаншу (常熟) в провинции Цзянсу¹, который тем не менее использует письменные тексты — драгоценные свитки (*баоцзюань*, 寶卷). *Баоцзюань* — произведения песенно-повествовательной литературы, которые появились примерно в XIII–XIV вв., но особое распространение получили в XVI–XVIII вв., когда они были тесно связаны с идеологией синкретических религий (или сект, в западной терминологии)². Современная традиция чтения *баоцзюань* в Чаншу несомненно связана с распространением устного исполнения этих произведений во второй половине XIX — начале XX в., когда статус *баоцзюань* значительно изменился: вместо синкретических религий они проповедовали традиционные моральные ценности и культы особо почитаемых в народе божеств [4, с. 207–233].

Баоцзюань в Чаншу исполняются во время специальных религиозных собраний (*хуэй*, 會), отмечающих принятие или исполнение обета, который верующие дают божествам (обычно с целью выздоровления, обретения богатства или семейного счастья). В зависимости от повода собрания различается содержание

¹ Один из бывших районов уезда — район городка Ганкоу (港口鎮), в настоящее время относится к городу Чжанцзяган (張家港, образован в 1986 г., в настоящее время, как и Чаншу, — в подчинении города Сучжоу, 蘇州).

² Об истории развития жанра *баоцзюань*, см. [1–4].

исполняемых текстов и сопутствующих обрядов (подробнее см. [5; 6]). *Баоцзюань* исполняют профессиональные сказители — «мастера рассказов из канона» (*цзянцизин сяньшиэн*, 講經先生), которые специально обучаются этому искусству и получают деньги от верующих за чтение *баоцзюань* и проведение сопутствующих обрядов. В исполнении в основном используются рукописи текстов, которые традиционно копировали вручную. Исполнение «рассказов из канона» в Чаншу преследовалось во времена «культурной революции», однако возродилось после того, как власти стали придерживаться более лояльной политики по отношению к народным верованиям. Более того, в настоящее время в нескольких районах КНР (в том числе и в Чаншу) *баоцзюань* объявлены объектом «нематериального культурного наследия» (*фэй учжи вэньхуа ичань*, 非物質文化遺產).

В данной статье речь пойдет о «Баоцзюань о Гуаньинь с корзинкой рыбы» (*Юйлань Гуаньинь баоцзюань*, 魚藍觀音寶卷; альтернативное название в Цзянсу — «Баоцзюань о семейном зале» [*Цзятан баоцзюань*, 家堂寶卷]), который рассказывает одну из популярных легенд, посвященных этому буддийскому боже-ству. Этот текст достаточно давно привлек внимание исследователей китайской литературы и религии (см. [7; 8, с. 426–434]), однако до настоящего времени изучались в основном издания и рукописи этого *баоцзюань* и не уделяли должного внимания живым традициям исполнения.

В ряде районов Цзянсу, особенно в Чаншу, «Баоцзюань о Гуаньинь с корзинкой рыбы» представляет собой один из часто исполняемых текстов. В данной статье рассматривается происхождение этого текста, а также его значение для культуры района с точки зрения развития простонародной литературы. Материалы, использованные в статье, включают не только уже опубликованные *баоцзюань*, но и тексты, исследованные автором в библиотеках КНР и собранные им у исполнителей в Чаншу и соседних с ним районах.

1. ВАРИАНТЫ «БАОЦЗЮАНЬ О ГУАНЬИНЬ С КОРЗИНКОЙ РЫБЫ»

Материалы китайских собраний свидетельствуют о том, что «Баоцзюань о Гуаньинь с корзинкой рыбы» появился примерно в начале XIX в., то есть в период начала расцвета *баоцзюань* в историческом районе Южноречья (Цзяннань, 江南)³. Старейшая известная рукопись с названием «Баоцзюань о семейном зале» датируется 1842 г., она хранится в библиотеке Всекитайской ассоциации работников литературы и искусства (*Чжунго Вэньлянь цзыляоши*, 中國文聯資料室) в Пекине [9, с. 119]. В каталоге *баоцзюань* Чэ Силуня перечисляются 44 варианта текста на этот сюжет [9, с. 119–120, 352–353]. Тринадцать рукописей из этого списка хранятся в Музее драмы города Сучжоу (*Сучжоу сицюй боугуань*, 蘇州戲曲博物館). Они были собраны экспедициями этой организации ок. 1960 г.

³ Т. е. [земли, лежащие] к югу от реки Янцзы.

Старейшие из них датируются 1881 и 1901 гг., что свидетельствует о давнем распространении этого *баоцзюань* в окрестностях Сучжоу.

Баоцзюань на сюжет о Гуаньинь с корзинкой рыбы известен под несколькими названиями, например, «Баоцзюань о Гуаньинь и домашних духах» («Гуаньинь цзятан баоцзюань», 觀音家堂寶卷), «Баоцзюань о Гуаньинь, торгующей рыбой» («Май юй Гуаньинь баоцзюань», 賣魚觀音寶卷), «Свиток об Отмели Золотого Песка» («Цзиньшатань цзюань», 金沙灘卷), «Свиток о корзине рыбы и долголетию» («Юйлань чан шэн цзюань», 魚籃長生卷) и др. [9, с. 69, 182]. При этом следует учитывать, что не все рукописи с заглавием «Цзятан баоцзюань» рассказывают историю Гуаньинь с корзинкой рыбы⁴, поэтому каждый текст (рукопись) следует рассматривать отдельно.

Помимо рукописей, существуют печатные версии этого *баоцзюань* начала XX в.; самая ранняя из них, которая датируется 1919 г., была опубликована издательством Ихуатан (翼化堂) в Шанхае; ее полное название: «Баоцзюань о том, как Гуаньинь с корзинкой рыбы дважды спускалась в земной мир, чтобы спасти людей с Отмели Золотого Песка и увещевать мир в самосовершенствовании» («Юйлань Гуаньинь эр цы линь фань ду Цзиньшатань цюань ши сю син баоцзюань», 魚籃觀音二次臨凡度金沙灘勸世修行寶卷). Вероятно, этот текст представляет собой редакцию *баоцзюань*, основанную на простонародных рукописях. Такие тексты часто печатались городскими издателями начиная с конца XIX в., в особенности в печатнях, специализирующихся на так называемых *шаньшу* (善書, книгах, призывающих к добродетели); к ним относилось и издательство Ихуатан [11]. Дидактическое содержание «Баоцзюань о Гуаньинь с корзинкой рыбы» вполне соответствовало идеологической направленности этого издательства. Редакция этого *баоцзюань* в издании Ихуатан представляет собой расширенный вариант истории Гуаньинь с корзинкой рыбы по сравнению с рукописными вариантами этого текста того же периода (конец XIX — начало XX в.)⁵. Вероятно, сюжет представлен в обработке редактора — религиозного деятеля того времени.

В этой статье мы ограничимся рассмотрением рукописных вариантов «Баоцзюань о Гуаньинь с корзинкой рыбы». Мы используем в основном современные его варианты, которые видели у сказителей в окрестностях Чаншу. Один из них был опубликован в 2007 г. в собрании *баоцзюань*, исполняемых на территории современного Чжанцзягана, — рукопись 2000 г., переписанная Ся Гэнъюанем (夏根元, р. 1945) из деревни Шуантан (雙塘) в районе Ганкоу (港口) [12, с. 171–177]. Ся Гэнъюань обучался исполнению *баоцзюань* у старого сказителя из Ганкоу Цянь Сяояня (錢筱彥, 1932–2010), который начал учиться еще до 1949 г.

⁴ Так, одна из рукописей собрания Пекинского педагогического университета, датированная годом *гэнью* (庚午) (1870 или 1930 г.), рассказывает историю «Пяти духов» (五聖), которые являются разновидностью Утунов (五通) — чрезвычайно популярных местных божеств демонического происхождения (об их культе в районе Чаншу см. [10]).

⁵ Краткое изложение его содержания см.: [8, с. 427–431].

[13, с. 1472–1473]. Таким образом, он продолжает старинную традицию исполнения рассказов из канона.

Для сравнения мы обращаемся к старинным рукописям *баоцзюань* с этим же названием. Одна из них, датированная 1935 г., хранится в библиотеке города Чаншу (вероятно, она принадлежала одному из местных сказителей)⁶. Самая ранняя из доступных нам рукописей, за авторством Чжан Чуньтая (張春臺), датирована 33 годом Гуансюй (1907 г.); она хранится в библиотеке Пекинского педагогического университета.

2. ИСТОРИЯ СЮЖЕТА «БАОЦЗЮАНЬ О ГУАНЬИНЬ С КОРЗИНКОЙ РЫБЫ»

В рукописях, происходящих из окрестностей Чаншу, рассказывается о том, как Гуаньинь решила спасти жителей окраинной области Цзиньшатань (金沙灘, Отмель Золотого Песка)⁷, наставив их на путь совершенствования в буддийском учении. За их многочисленные грехи, главным образом убийства живых существ, Нефритовый Император — небесный владыка — решил наказать их, полностью уничтожив их с помощью потопа. Узнав об этом, Гуаньинь решила спасти людей, попросив Нефритового Императора дать ей возможность спуститься в бренный мир, чтобы обратить жителей Цзиньшатань в истинную веру.

Для того чтобы проповедовать буддизм среди рыбаков, Гуаньинь сначала приняла вид старой торговки рыбой, однако ее безобразная внешность произвела отталкивающее впечатление. Тогда она приняла облик молодой девушки с корзинкой рыбы, привлекая всех своей красотой. Она обратила на себя внимание Чжан Лиху (張里虎), богатого землевладельца с жестоким и сладострастным характером, у которого уже было семь жен. Тем не менее он решил взять в жены прекрасную рыбачку, но та выдвинула условие, что ее мужем станет только тот, кто сможет выучить наизусть всю «Лотосовую Сутру»⁸. Не без помощи волшебства, использованного Гуаньинь, Чжан Лиху удалось выучить сутру за одну ночь, но свадьба не состоялась: невеста исчезла из свадебного паланкина. При этом Гуаньинь явила свой истинный образ всем собравшимся на богатую свадьбу, что заставило их уверовать в Гуаньинь и в Будду. Чжан Лиху по совету одного из соседей заказал художнику написать изображение Гуаньинь на шелке в образе рыбачки, которое поместили в домашнем храме семьи Чжан; отсюда другое популярное название этого текста — «Баоцзюань о семейном зале». С тех пор жители Цзиньшатань стали вести добродетельный образ жизни согласно буддийским

⁶ Опубликована в отредактированном виде в собрании *баоцзюань* из Чаншу: [14, с. 241–248].

⁷ Точное местоположение ее не указывается.

⁸ Полное название: «Сутра Лотоса Благого Закона» (санскр. название: *Saddharma Puṇḍarīka Sūtra*; кит. *Мяофа лянъхуа цзин*, *妙法蓮華經*). Это один из основных текстов махаянского буддизма, широко известный не только в Китае, но и в других странах Дальнего Востока.

предписаниям, а Чжан Лиху после смерти получил титул местного божества — бога земли (*туди*, 土地).

История, рассказанная в «Баоцзюань о Гуаньинь с корзинкой рыбы», сочетает в себе несколько элементов: это и нисхождение божества в земной мир, и чудеса, явленные при помощи священного текста «Лotosовой Сутры». Обе эти составляющие распространены в *баоцзюань* начиная с XVI–XVII вв. Особо следует отметить апокалиптическую тему в первом эпизоде «Баоцзюань о Гуаньинь с корзинкой рыбы». Он напоминает завязку многих *баоцзюань* синкретических религий XVI–XVII вв., которые развивали апокалиптические темы [1; 2; 16]. В них будды и бодхисаттвы приходят на помощь человечеству, которому грозит истребление за греховное поведение. Эта тема прослеживается как в ранних рукописях «Баоцзюань о Гуаньинь с корзинкой рыбы», так и в печатной редакции 1919 г. Вместе с тем ни в одном из этих вариантов «Баоцзюань о Гуаньинь с корзинкой рыбы» нет специфических сектантских божеств, таких как Нерожденная Матушка и Будда Майтрея в качестве ее посланника, что говорит об ослаблении сектантских мотивов в *баоцзюань* XIX — начала XX в. Тем не менее можно видеть продолжение некоторых тем периода расцвета жанра в повествовательных *баоцзюань* позднего периода⁹.

Вместе с тем сам сюжет явления Гуаньинь с корзинкой рыбы имеет давнюю историю в китайской литературе, связанной с буддизмом. Его можно проследить начиная с VIII–IX вв. в собраниях историй о буддийских чудесах [7, с. 40; 17, с. 54; 8, с. 419–420]. В то время этот сюжет носил название «Жена господина Ма» («Малан фу», 馬郎婦), в истории фигурировала «бодхисаттва, кости которой [скованы] золотой цепью» (*со гу пуса*, 鎖骨菩薩), а не Гуаньинь; тем не менее детали истории в ранних записях схожи с «Баоцзюань о Гуаньинь с корзинкой рыбы»¹⁰. Прямая связь этой истории с Бодхисаттвой Гуаньинь, видимо, появляется уже к XII–XIII вв., когда образ «рыбачки Гуаньинь» (*Юйфу Гуаньинь*, 漁婦觀音) встречается в стихах чаньских монахов, например в заглавии стихотворения монаха Учжунь Шифаня (無準師範, 1174–1249) [8, с. 420–421]. В этих стихах говорится: «Подымает [корзину] навстречу ветру, кому продать [рыбу]? Рыба — в корзине, жемчужины — в одежде; кто-то продает, кто-то покупает; мало истинного, да много ложного» (提向風前賣與誰? 籃內魚衣中珠, 見買見賣, 少實多虛)¹¹. Здесь образ Гуаньинь интерпретируется в чаньском духе.

История Гуаньинь с корзинкой рыбы, как и ее первоначальный вариант — жена Ма-лана, — имеют важную подоплеку в ортодоксальном варианте китайского буддизма. Она иллюстрирует доктрину уловов (санскр. *упая*, кит. *фанбянь*, 方便), которые ведут к пробуждению людей, чье сознание замутнено греховными

⁹ См. также [3, с. 75–149].

¹⁰ Тем не менее в классической китайской иконографии «Жена господина Ма» и «Гуаньинь с корзинкой рыбы» признаются разными формами бодхисаттвы Гуаньинь.

¹¹ Цитируется в работе японского ученого Савада Мидзухо: [7, с. 41].

помыслами и желаниями¹². Соблазняя мужчин, заманивая их обещанием брака, бодхисаттва ведет их к постижению учения, к благим деяниям и прозрению, что особенно ярко изображается в *баоцзюань*, где Гуаньинь исчезает в день свадьбы и наставляет людей уже в своем истинном обличье.

Женское обличье Гуаньинь само по себе уже составляет одну из таких «уловков», недаром оно упоминается в «Лотосовой Сутре», которая помимо прочего объясняет доктрину упай [19, с. 102–121]. В 25-й главе этой сутры «[Открытые] для всех врата [спасения]» («Пу мэн пинь», 普門品) говорится, что Гуаньинь в соответствии с потребностями верующих является им в различных обличьях, в том числе и в женских [19, с. 286–292].¹³ Таким образом, легенда о Гуаньинь с корзинкой рыбы связана с гендерной трансформацией этого буддийского божества в Китае. Оставляя вопрос о происхождении и развитии женских образов Гуаньинь за рамками этой статьи¹⁴, следует отметить важность сюжета «Баоцзюань о Гуаньинь с корзинкой рыбы» в этом аспекте: он служит текстуальным основанием народного восприятия Гуаньинь в женской форме.

Примерно в XII–XIV вв., вероятно, складывается и иконография образа Гуаньинь с корзинкой рыбы [8, с. 421–424], что, как мы видели, оказало влияние и на достаточно поздние тексты *баоцзюань*. Следует отметить, что этот образ Гуаньинь в буддийском искусстве распространился и за пределы Китая: в Токио существует храм, посвященный этой форме Гуаньинь [7, с. 70; 8, с. 437–438]. Таким образом, история Гуаньинь с корзинкой рыбы оказала влияние и на буддийские верования в Японии.

Что касается Китая, то образ Гуаньинь с корзинкой рыбы получил там широкое распространение в периоды Мин (1368–1644) и Цин (1644–1911), так что появление *баоцзюань*, посвященного этой истории, примерно в середине XIX в. вовсе не случайно. Во многих текстах *баоцзюань* использованы известные в то время истории, посвященные буддийским божествам и их чудесам [4, с. 120–129].

Появление «Баоцзюань о Гуаньинь с корзинкой рыбы» в районе Сучжоу, и конкретно в Чаншу, сложно датировать точно. В Чаншу его историю можно проследить с начала XX в. Так, старейшая рукопись этого текста в Чаншу датируется 1922 г. (в собрании Юй Динцзюня (余鼎君), р. 1942), наследственного исполнителя *баоцзюань* из пригорода Чаншу) [15, с. 2494]¹⁵. Таким образом, «Баоцзюань о Гуаньинь с корзинкой рыбы» — один из старейших текстов в традиции «рассказов из канона» в Чаншу¹⁶, который, тем не менее, сохранил популярность вплоть до настоящего времени.

¹² См. также [18, с. 9–37].

¹³ «Лотосовая Сутра» считается одним из основных источников представлений о женских образах Гуаньинь, которые не получили развития на родине буддизма, но широко распространились в Китае и других странах Дальнего Востока.

¹⁴ См. [17, с. 54; 8, с. 419–420].

¹⁵ О нем см. [6; с. 173–176].

¹⁶ Следует отметить, что многие тексты, посвященные местным божествам, появились в Чаншу в конце XX в., уже после возрождения традиции исполнения *баоцзюань* в этом районе.

3. ОСОБЕННОСТИ «БАОЦЗЮАНЬ О ГУАНЬИНЬ С КОРЗИНКОЙ РЫБЫ» ИЗ ЧАНШУ

В чем же заключается привлекательность «Баоцзюань о Гуаньинь с корзиной рыбы» для верующих в Чаншу, что сделало его таким популярным в данном районе? Ответ на этот вопрос не столь однозначен. Прежде всего нужно учитывать связь этого произведения с культом Бодхисаттвы Гуаньинь, весьма популярным в Чаншу. В этом районе распространены верования в разные формы Гуаньинь, самыми известными из которых являются Принцесса Мяошань (Гуаньинь Южного Моря, 南海觀音) и Мяоин (Гуаньинь в Белых Одеждах, 白衣觀音). Обоим этим образам посвящены чрезвычайно популярные *баоцзюань* — «Баоцзюань о Сяншани» («Сяншань баоцзюань», 香山寶卷) и «Баоцзюань о Мяоин» («Мяоин баоцзюань», 妙英寶卷), которые часто исполняют на молитвенных собраниях в Чаншу. «Баоцзюань о Сяншани» даже дал название одному из типов молитвенных собраний, которое проводят по разным случаям, когда молятся о здоровье и процветании живых людей. Это один из старейших текстов в современной традиции исполнения *баоцзюань* в Чаншу, историю которого в регионе Цзяннань можно проследить с XV–XVI вв., хотя редакция «Баоцзюань о Сяншани», которую исполняют в наши дни, относится ко второй половине XIX в. [20]. Гуаньинь в своих женских образах появляется и в других популярных текстах в традиции «рассказа из канона», например в «Баоцзюань об арбузе» («Сигуа баоцзюань», 西瓜寶卷), также представляющем назидательную историю, связанную с Гуаньинь.

«Баоцзюань о Гуаньинь с корзиной рыбы» удачно вписывается в общий контекст народных верований. Так, при встрече с Чжан Лиху рыбачка, рассказывая ему о своем происхождении, кратко пересказывает историю Принцессы Мяошань [12, с. 172–173]. При этом этот *баоцзюань* представляет иную форму Гуаньинь, альтернативную Гуаньинь Южного Моря и Гуаньинь в Белых Одеждах, таким образом дополняя другие тексты, распространенные в этом районе.

Несомненно, одна из причин популярности «Баоцзюань о Гуаньинь с корзиной рыбы» в том, что он объясняет распространение изображений Гуаньинь, которые принято вешать в домах верующих: «Все вы, повесьте [изображения Гуаньинь] посреди своих жилищ и почитайте их на семейных алтарях, в домах также можно возжигать благовония и ставить свечи [для Гуаньинь]» [12, с. 177]. Как мы уже знаем, в буддийской культуре Китая всегда была сильна связь между изображениями Гуаньинь с корзиной рыбы и литературой, посвященной этому образу. В современных вариантах «Баоцзюань о Гуаньинь с корзиной рыбы» мы находим историю происхождения этого обычая. Хотя образ Гуаньинь с корзиной рыбы менее распространен, чем другие ее образы — как в буддийских монастырях, так и в частных домах в этом районе, — указание на почитание изображений этого божества следует отметить как отличительный признак этого текста.

«Баоцзюань о Гуаньинь с корзиной рыбы» служит цели распространения не только культа Гуаньинь и ее изображений, но и основных догматов буддийского учения в их популяризированной форме. Большое значение имеют предписания

вегетарианства, чтения сутр, поминания имени Будды, которые постоянно упоминаются в этом *баоцзюань*. В настоящее время немногие верующие в Чаншу придерживаются правила вегетарианства в данном районе, но они все же почитают *баоцзюань* как священные тексты, а их чтение — как буддийский ритуал. В связи с этим такие тексты о буддийских божествах, как «Баоцзюань о Гуаньинь с корзинкой рыбы», являются важным элементом, напоминающим о происхождении традиции чтения *баоцзюань* и ее связи с классической (монастырской) традицией буддизма.

Особо следует отметить поверье о том, что чтение *баоцзюань* способно принести здоровье и благополучие их аудитории. Так, в заключительных стихах редакции из Ганкоу говорится:

*Сегодня мы прочитали «Баоцзюань о домашнем алтаре»,
Все Пятеро отроков радуются этому¹⁷.
Все вы — люди разных фамилий получите счастье и радость,
Год за годом и месяц за месяцем божества будут хранить ваш покой.
Владельцы дома сегодня устроили Добродетельное собрание,
Оно добавит им счастья и долголетия.
家堂寶卷已宣完，五位童子盡喜歡。
諸位衆姓添吉慶，年年月月保安寧。
齋主今日修善會，福也添來壽也增。 [12, с. 177]*

В Чаншу в качестве божеств «семейного зала» почитают не только Гуаньинь, но и Трех Владык (三官, Неба, Земли и Воды), Вэньчана (文昌), Божество Богатства (Цайшэнь, 財神), «Пять духов» (Ушэн, 五聖)¹⁸ и др. Вариант текста 1935 г. упоминает и других местных божеств, почитаемых как охранителей дома [14, с. 247–248]. Таким образом, культ Гуаньинь был полностью адаптирован к местным верованиям, связанным с многочисленными божествами-охранителями китайского народного пантеона. С одной стороны, это можно интерпретировать как выражение китайского синкретизма, но при этом нужно учитывать, что и в других странах Южной и Восточной Азии буддизм адаптировался к местной культурной среде и включал почитание местных божеств [21, с. 99–100; 22, с. 439–443].

Вместе с тем в «Баоцзюань о Гуаньинь с корзинкой рыбы» присутствует комический аспект, который наиболее ярко проявляется в описании жен Чжан Лиху, а также в сцене общего смятения, когда мужчины разных профессий разучивают «Лотосовую сутру», чтобы добиться руки прекрасной рыбачки. Первый из этих эпизодов (о женах Чжан Лиху) отсутствует в доступных нам более ранних вари-

¹⁷ Вероятно, здесь имеются в виду «Пять духов» или «Пять молодцев» — местное название Утунов в районе Сучжоу, подробнее о них см.: [10; с. 108–110].

¹⁸ Под этим названием подразумевается группа местных божеств, особо почитаемых именно в этом районе.

антах *баоцзюань*, например в рукописи 1935 г. Оба этих эпизода представляют собой развлекательный аспект чтения *баоцзюань*, который, несомненно, играл важную роль в распространении этого вида песенно-повествовательной литературы в прошлом (до 1950-х гг.), когда, по воспоминаниям старых исполнителей, выбор развлечений в деревне был весьма ограниченным.

Интересно, что в рукописи Ся Гэнъюаня в комических описаниях используется местный диалект, малопонятный посторонним. Вот что, например, говорится о пятой жене: «Эта пятая жена совсем как полумертвая: на вопросы не отвечает, зовешь ее — не откликается, едва ли раз в полдня скажет слово; как раскроет рот — непонятно, что говорит. Лицо свое вытянет книзу¹⁹: к семье и к родне неприветлива. Сидит себе в доме, как бельмо на глазу: вот потеха всему окрестному люду» [12, с. 172]. Диалектные выражения отражают языковые особенности местного исполнения *баоцзюань* — оно всегда ведется на местном диалекте, представляющем собой редкий вариант диалектов группы у (吳). Многие старинные тексты *баоцзюань* из Цзянсу в основном придерживаются северной языковой формы *байхуа*, характерной для письменной простонародной литературы, хотя в реальном устном исполнении их лингвистические характеристики были иными.

С этими комическими отрывками контрастируют подробные красочные описания Гуаньинь в образе молодой рыбачки и ритуалов чтения сутры в доме Чжана, которые можно отнести к лучшим образцам словесного мастерства в простонародной литературе формы *баоцзюань*. Большей частью они выполнены в стихах, которые исполнители поют с использованием народных мелодий²⁰. Таким образом, «Баоцзюань о Гуаньинь с корзинкой рыбы» представляет собой ценный пример сочетания буддийской проповеди, дидактики и развлечения, что в целом характерно для *баоцзюань* района Чаншу.

ВЫВОДЫ

«Баоцзюань о Гуаньинь с корзинкой рыбы» представляет собой традиционный текст этого простонародного жанра, который сохранился в живом исполнении в районе Чаншу; это ценный реликт китайской простонародной литературы. Истоки этого *баоцзюань* можно проследить с середины XIX в., хотя сам сюжет относится к гораздо более раннему времени: он сложился в IX–XII вв. и представляет собой фольклор китайского буддизма. Как и более ранние литературные произведения на этот сюжет, «Баоцзюань о Гуаньинь с корзинкой рыбы» содержит толкование базовых идей китайской формы буддизма; кроме того, он утверждает культ Гуаньинь в женской ипостаси. В связи с этим «Баоцзюань о Гуаньинь с корзинкой рыбы» является важным источником распространения культа Гуаньинь в народе. С помощью занимательной истории, включающей

¹⁹ То есть не улыбается.

²⁰ Про исполнение *баоцзюань* в Чаншу, см. [6, с. 198–199].

волшебные превращения божества, соблазнение и неожиданное просветление, он пропагандирует популяризированные постулаты буддийского учения. Художественные особенности памятника, оттенок комичности и словесное мастерство увеличивают культурную и литературную ценность этого *баоцзюань*.

По форме и содержанию современные варианты «Баоцзюань о Гуаньинь с корзиной рыбы» из Чаншу значительно отличаются от текстов *баоцзюань* XVI–XVII вв., которые в основном изучали западные ученые до настоящего времени. Тем не менее это произведение, особенно в связи с его неослабевающей популярностью в среде мирян-верующих, демонстрирует продолжение изначальной связи *баоцзюань* с буддийской литературой. Оно также является примером влияния буддизма и связанной с ним литературы на простонародную культуру Китая вплоть до настоящего времени.

Литература

1. *Баоцзюань* о Пу-мине / изд. текста, пер. с кит., исслед. и коммент. Э. С. Стуловой. М.: Наука, 1979.
2. *Overmyer D. L. Precious Volumes: an Introduction to Chinese Sectarian Scriptures from the Sixteenth and Seventeenth Centuries.* Cambridge, 1999.
3. *Березкин Р. В.* Драгоценные свитки (*баоцзюань*) в духовной культуре Китая: на примере «Баоцзюань о трех воплощениях Муляня». СПб.: Петербургское Востоковедение, 2012.
4. 車錫倫. 中國寶卷研究. 2009. [Чэ Силунь. Исследование китайских *баоцзюань*. Гуйлинь: Гуанси шифань дасюэ чубаньшэ, 2009.] (На кит. яз.)
5. 余鼎君. 江蘇常熟の講經宣卷. // 媽祖與民間信仰研究通訊, 第2期, 2012. 頁49–114. [Юй Динцзюнь. Рассказы из канона и чтение свитков в Чаншу провинции Цзянсу. // Бюллетень исследований культа Мацзу и других народных верований, № 2, 2012, с. 49–114.] (На кит. яз.)
6. *Berezkin R.* On the Survival of the Traditional Ritualized Performance Art in Modern China: A Case of Telling Scriptures by Yu Dingjun in Shanghu Town Area of Changshu City in Jiangsu Province // 民俗曲藝 [Фольклор и песенно-повествовательное искусство]. 2013. № 181. P. 103–156.
7. 澤田瑞穂. 魚籃觀音. // 天理大學學報, 30期. 1959. 頁37–51. [Савада Мидзухо. Гуаньинь с корзиной рыбы // Тэнри дайгаку гакухо. 1959. № 30. С. 37–51.] (На яп. яз.)
8. *Yü Chün-fang.* Kuan-yin: The Chinese Transformation of Avalokiteśvara. New York: Columbia University Press, 2001.
9. 車錫倫. 中國寶卷總目. 2000. [Чэ Силунь. Сводный каталог китайских *баоцзюань*. Пекин: Яньшань шуцзюй, 2000.] (На кит. яз.)
10. *Березкин Р. В.* «Баоцзюань о Пяти духах» как источник народных верований района города Сучжоу провинции Цзянсу в Китае // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Востоковедение и африканистика. 2019. Т. 11. Вып. 1. С. 108–119.
11. *Berezkin R.* Printing and Circulating ‘Precious Scrolls’ in Early Twentieth-Century Shanghai and Its Vicinity: Towards an Assessment of the Multifunctionality of the Genre // *Religious Publishing and Print Culture in Modern China, 1800–2012* / ed. Philip Clart and Gregory A. Scott. Berlin: de Gruyter, 2014. P. 139–185.

12. 中國河陽寶卷集. 2007. [Собрание *баоцзюань* из Хэяна в Китае. Т. 1. Шанхай: Шанхай вэньхуа чубаньшэ, 2007.] (На кит. яз.)
13. 中國河陽寶卷集. 2007. [Собрание *баоцзюань* из Хэяна в Китае. Т. 2. Шанхай: Шанхай вэньхуа чубаньшэ, 2007.] (На кит. яз.)
14. 中國常熟寶卷. 2015. [Собрание *баоцзюань* из Чаншу в Китае. Т. 1. Сучжоу: Гуусюань, 2015.] (На кит. яз.)
15. 中國常熟寶卷. 2015. [Собрание *баоцзюань* из Чаншу в Китае. Т. 3. Сучжоу: Гуусюань, 2015.] (На кит. яз.)
16. Поринева Е. Б. Религиозные движения позднесредневекового Китая. Проблемы идеологии. М.: Наука, 1991.
17. Stein R. A. Avalokiteśvara/Kouan-yin, un Example de Transformation d'un Dieu en Deesse // Cahiers d'Extrême-Asie. 1986. No. 2. P. 17–77.
18. Schroeder J. Skillful Means: The Heart of Buddhist Compassion. University of Hawaii Press, 2001.
19. Сутра о бесчисленных значениях. Сутра о цветке лотоса чудесной дхармы. Сутра о постижении деяний и дхармы Бодхисаттвы Всеобъемлющая Мудрость / ред. и пер. А. Н. Игнатович. М.: Ладомир, 2007.
20. Berezkin R. On the Performance and Ritual Aspects of the *Xiangshan Baojuan*: A Case Study of the Religious Assemblies in the Changshu Area // 漢學研究 [Исследования по китаеведению]. 2015. № 33 (3) P. 307–344.
21. Торчинов Е. А. Философия буддизма Махаяны. СПб.: Петербургское востоковедение, 2002.
22. Кравцова М. Е. История искусства Китая. СПб.: Лань, 2004.

References

1. *Puming Baojuan* / Stulova E. S., ed. and Russ. trans. Moscow, Nauka Publ., 1979. (In Russian)
2. Overmyer D. L. *Precious Volumes: an Introduction to Chinese Sectarian Scriptures from the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Cambridge, 1999.
3. Berezkin R. V. *Precious Scrolls (Baojuan) Functioning in the Culture of China, with Baojuan about Three Rebirths of Mulian as an Example*. St. Petersburg, Peterburgskoe Vostokovedenie Publ., 2012. (In Russian)
4. Che Xilun. *A Study of Chinese Baojuan*. Guilin, Guangxi shifan daxue chubanshe, 2009. (In Chinese)
5. Yu Dingjun. Telling Scriptures in Changshu, Jiangsu. *Bulletin of Studies on Mazu and Other Folk Beliefs*. 2012. No. 2. P. 49–114. (In Chinese)
6. Berezkin R. On the Survival of the Traditional Ritualized Performance Art in Modern China: A Case of Telling Scriptures by Yu Dingjun in Shanghu Town Area of Changshu City in Jiangsu Province. *Journal of Chinese Theatre and Folklore*. 2013. No. 181. P. 103–156.
7. Sawada Mizuho. Guanyin with a Fish Basket. *Tenri daigaku gakuho*. 1959. No. 30. P. 37–51. (In Japanese)
8. Yü Chün-fang. *Kuan-yin: The Chinese Transformation of Avalokiteśvara*. New York, Columbia University Press, 2001.
9. Che Xilun. *General Catalogue of Chinese Baojuan*. Beijing, Yanshan shuju, 2000. (In Chinese)
10. Berezkin R. V. Baojuan of Five Spirits as a Source of Folk Beliefs in Suzhou city, Jiangsu, China. *Vestnik of Saint-Petersburg State University: Oriental Studies*. 2019. Vol. 11. No. 1. P. 108–119. (In Russian)

11. Berezkin R. Printing and Circulating 'Precious Scrolls' in Early Twentieth-Century Shanghai and Its Vicinity: Towards an Assessment of the Multifunctionality of the Genre. *Religious Publishing and Print Culture in Modern China, 1800–2012* / ed. Philip Clart and Gregory A. Scott. Berlin, de Gruyter, 2014. P. 139–185.
12. *Collection of Baojuan from Heyang, China*. Vol. 1. Shanghai, Shanghai wenhua chubanshe, 2007. (In Chinese)
13. *Collection of Baojuan from Heyang, China*. Vol. 2. Shanghai, Shanghai wenhua chubanshe, 2007. (In Chinese)
14. *Collection of baojuan from Changshu, China*. Vol. 1. Suzhou, Guwuxuan, 2015. (In Chinese)
15. *Collection of baojuan from Changshu, China*. Vol. 2. Suzhou, Guwuxuan, 2015. (In Chinese)
16. Porshneva E. B. *Religious Movements of Late Medieval China. Problems of ideology*. Moscow, Nauka Publ., 1991. (In Russian)
17. Stein R. A. Avalokiteśvara/Kouan-yin, un exemple de transformation d'un dieu en deesse. *Cahiers d'Extrême-Asie*. 1986. No. 2. P. 17–77.
18. Schroeder J. *Skillful Means: The Heart of Buddhist Compassion*. University of Hawaii Press, 2001.
19. *Sūtra of Innumerable Meanings. Sūtra of the Lotus of the Wonderful Dharma. Sūtra of Comprehending of Acts and Dharma of Bodhisattva of Universal Wisdom* / Ignatovich A. N., ed., trans. Moscow, Lodomir Publ., 2007. (In Russian)
20. Berezkin R. On the Performance and Ritual Aspects of the Xiangshan Baojuan: A Case Study of the Religious Assemblies in the Changshu Area. *Chinese Studies*. 2015. No. 33 (3). P. 307–344.
21. Torchinov E. A. *Mahayana Buddhism philosophy*. St. Petersburg, Peterburgskoe Vostokovedenie Publ., 2002. (In Russian)
22. Kravtsova M. E. *History of Chinese art*. St. Petersburg, Lan' Publ., 2004. (In Russian)

Виноградова Т. И.

(Библиотека РАН, Россия)

«ПОЛУБУТЫЛКА УКСУСА», ИЛИ ЛИТЕРАТУРНЫЕ ВОЗЗРЕНИЯ РИСОВАЛЬЩИКА ЧЖАНА¹

Аннотация: «Полубутылкой уксуса» академик В. М. Алексеев (1881–1951) называл художников-ремесленников китайской народной картины, которые, как правило, были полуграмотными людьми, не сумевшими завершить полный курс традиционного китайского образования. Эти люди были проводниками идей и образов высокой культуры в широкие массы потребителей народных картинок. Один из таких «рисовальщиков» по имени Чжан Хаожу (章浩如, 1870–?) помогал В. М. Алексееву систематизировать народные картины. В нашем распоряжении есть множество комментариев, которые неоспоримо принадлежат этому человеку (СПб ФАРАН, фонд 820, опись 1), и мы можем составить представление о его образованности, грамотности, начитанности и литературных предпочтениях.

Ключевые слова: Василий Михайлович Алексеев, китайские народные картины *nianhua*, комментарии к *nianhua*, Санкт-Петербургский филиал архива РАН, *сяньшэн* Чжан Хаожу.

Vinogradova Tatiana

(Russian Academy of Sciences Library, Russia)

A HALF BOTTLE OF VINEGAR OR ZHANG THE DRAUGHTSMAN'S LITERARY OPINIONS

Abstract: “A half bottle of vinegar” is a Chinese idiom academician Vasily Alekseev characterized the artists of Chinese popular prints *nianhua*. As a rule, these artisans were half-educated people without full complex of classical Confucian knowledge. These people were the conductors of ideas and images of high culture to the broad masses of consumers of folk pictures. One of them “the Draughtsman” Zhang Haoru (章浩如, 1870–?) helped V. M. Alekseev to disassemble his enormous collection of popular prints. We have at our disposal many comments belong to the Zhang Hao-ru’s brush, preserved at the Archive of the Russian Academy of Sciences, St. Petersburg branch (Stock 820, inventory 1) and we can get an idea of his education level and literary preferences.

Keywords: Vasily Mikhailovich Alekseev, Chinese popular prints *nianhua*, comments to *nianhua*, St. Petersburg branch of the Archive of the Russian Academy of Sciences, Zhang Haoru *xiansheng*.

Выражение «полубутылка уксуса» встречается в статье В. М. Алексеева «Китайская народная картина и перспективы ее изучения» [1, с. 50]. Как следует из объяснений, эта поговорка описывает курьезное соединение несоединимого. В контексте статьи она применяется для обозначения упорных, но тщетных по-

¹ Статья подготовлена при поддержке гранта КИАС РФФИ 19-59-52001 МНТ_а «Торговля, народные верования, искусство и культура на традиционной ксилографической картине Китая из малоисследованных коллекций России и Тайваня».

пыток полуграмотных художников народной картины *няньхуа* (年畫) украшать свои произведения текстами высокой китайской культуры. В. М. Алексеев рассуждает о том, какое важное место занимают эти люди в системе адаптации «большой» культуры к народным вкусам и чаяниям. В художниках-ремесленниках, так называемых *сяньшиэнах* (先生, букв. «учителях»), ученый видит продукт сложной конфуцианской системы образования, которая, отсеивая неудачников, создавала прослойку недоучек. В примечаниях редакторы сообщают: «В черновике этой статьи акад. В. М. Алексеев упоминает имя такого *сяньшиэна* — Чжан Хао (?) - жу» [1, с. 50].

Среди бумаг В. М. Алексеева в Санкт-Петербургском филиале архива РАН (фонд 820, опись 1, дело 454) есть рукопись статьи под названием «Китайская народная картинка как социальный заказ и как классовое выполнение», которую мы сочли нужным опубликовать [2]. В статье в весьма резких выражениях дается оценка культу богатства как основе идеологии китайской народной картины. Немалая порция критики досталась художникам, как проводникам всеобщего поклонения денежному изобилию. Выражение «полубутылка уксуса» (*бань пинцзы цу*, 半瓶子醋) получает здесь дополнительную дефиницию: «дрянь с претензией» [2, с. 89].

О человеке, которого В. М. Алексеев считал ярким представителем китайских «полуинтеллигентов», мы знаем достаточно много.

Чжан Хао жу был художником народной картины, работал непосредственно на промыслах и знал дело изнутри. Краткую информацию о нем сообщает в комментариях Янь Годун (阎国栋), переводчик обширной статьи Б. Л. Рифтина о китайской народной картине в России к «русскому» тому «Свода китайской ксилографической гравюры *няньхуа*» [3, с. 506]: Чжан Хао жу (章浩如; ученое имя Бинхань, 炳漢; Вэйхань, 維漢) родился в 1870 г., был художником в мастерской народной картины, специализировался на пейзажах и изображениях людей. Каллиграфические свитки, подписанные его именем, можно встретить на китайских интернет-аукционах. Б. Л. Рифтин публикует фотографию Чжан Хао жу с дарственной надписью В. М. Алексееву. Текст ее гласит, что фотография сделана к 57-летию художника, т. е. в 1926–1927 гг. [3, с. 451].

В. М. Алексеев, вернувшись из путешествия по северу Китая в составе экспедиции Эдуарда Шаванна осенью 1906 г., был вынужден прибегнуть к помощи знакомых китайцев, чтобы они истолковали ему, что изображено и написано на ярких красочных картинках, которые он в изобилии привез с собой в Пекин. Люди из его ближайшего окружения не очень подходили для этой цели: «Старые эрудиты старого Китая считали ниже себя изучать подобные денатураты эпигонства, и один из них на моем альбоме сделал следующую надпись: “Собранные в Пекине и Тяньцзине народные грубые картинки, содержащие благопожелания и следы суеверий”» [2, с. 89]. Здесь речь идет о человеке, вместе с которым В. М. Алексеев изучал китайскую классическую литературу, звали его Мэн Сицзюэ, подробная информация о нем изложена в статье [4, с. 111–112].

Мэн Сицзюэ (孟錫爵/綬 или 玨, 1870–1938) получил ученую степень в 1898 г., работал в академии Ханьлинь, занимал различные государственные должности,

т. е. к моменту знакомства с В. М. Алексеевым был вполне состоявшимся человеком. В своей рабочей картотеке² В. М. Алексеев называет Мэна «философствующим банковским писарем», однако сотрудничество с ним оценивает высоко: «Наиболее подробные и оригинальные описания картин (особенно первых номеров коллекции) принадлежат моему ученому другу Мэн Сицзюэ, лучшему из всех моих помощников в деле собирания материалов, и озаглавлены им так: “Объяснения к грубым картинам”. Рукопись эту следовало бы должным образом издать, но беспорядок, свойственный многим подобным описаниям, царит и в ней (например, ссылки на “предыдущие номера” без указания их, цитаты без точных обозначений и т. п.), заставляя временно остановиться перед этим требующим больших расходов предприятием» [5, с. 172].

Рукопись «Пояснений к грубым картинам» (粗畫解說) хранится в фонде Государственного Эрмитажа (ГЭ, ЛТ-6444: 1–7), тексты из нее были частично использованы при подготовке комментариев к изданиям эрмитажной части коллекции народной картины из собрания В. М. Алексеева. Запись в Синологической картотеке подтверждает авторство Мэн Сицзюэ: «Объяснения к первым 430 номерам коллекции хуаров (нар. карт.). Сост. Мын Сидзэ и некоторые другие (мало) 粗畫解說».

Насколько можно судить по опубликованным фрагментам дневников В. М. Алексеева, в них содержится много информации об учителях, помогавших ему толковать народные картины³. Проблема в том, что сейчас доступа к текстам этих дневников нет, местонахождение их неизвестно, приходится довольствоваться изъятными из контекста отрывками из них, и ничего нельзя уточнить или дополнить.

Б. Л. Рифтин приводит фрагмент из дневника В. М. Алексеева за 1908 г., где засвидетельствовано, что в первые три месяца 1908 г. Чжан Хаожу помогал В. М. Алексееву разбирать картины под номерами 434–815 [3, с. 456]. Чжан Хаожу работал как с картинами, привезенными из экспедиции, так и с приобретенными непосредственно в Пекине. Он описывал все картины подряд, выборочно — *мэньшиэней* и *байфэней*⁴, делал пояснения к недавно собранным карти-

² Имеется в виду так называемая Синологическая картотека — библиотечный куб с карточками, содержащими составленные и систематизированные самим В. М. Алексеевым описания всех его бумаг. В настоящее время хранится в помещениях библиотеки Института восточных рукописей РАН.

³ Напомним, что под названием «В старом Китае» опубликованы дневники путешествий В. М. Алексеева по Китаю, в первом издании 1958 г. — только первого путешествия с Э. Шаванном, во втором — фрагменты дневников 1909 и 1912 гг., тоже только путешествия. Дневники «оседлой» жизни В. М. Алексеева в Китае и после него легли в основу книги воспоминаний М. В. Баньковской об отце [6], ими широко пользовался Б. Л. Рифтин, когда писал статью к «русскому» тому «Свода китайской ксилографической гравюры *няньхуа*» [3].

⁴ *Мэньшиэни* (門神) — дверные духи, парные изображения охранников входа в помещение. *Байфэни* (百分) — народные иконы с изображением множества (ста) божеств на одном листе.

нам — оберегам от нечистой силы и немногочисленным вышивкам, к алтарным табличкам с изображениями предков, а также к гороскопам, содержащим запреты браков между людьми, рожденными в годы под определенными знаками. В. М. Алексеев отмечал, что записки, сделанные Чжаном, уступали текстам Мэн Сицзюэ. Из опубликованного фрагмента дневника явствует, что описания номеров 434–815 точно принадлежат кисти Чжан Хаожу, а массив записей с 816 по 1452 содержит отдельные включения его текстов либо целиком, либо в качестве добавлений к основным описаниям, сделанным другими *сяньшиэнами*.

Тексты под номерами 434–815 входят в состав дела, озаглавленного «Описание китайских народных картин и иллюстраций к произведениям китайской литературы. Автографы *сяньшиэнов* с пометами В. М. Алексеева. На кит. яз.» [7]. На обложках тетрадей с описаниями есть надписи, гласящие, что в 1926 г. при подготовке к лекциям В. М. Алексеева в Лондоне неким «китайцем Ли» из заметок учителей были выделены термины, имена собственные, названия предметов и устойчивые фразеологические обороты *чэньюи* (成語). К сожалению, до сих пор эти материалы обнаружить не удалось. В общей сложности в дело включен 1101 лист с описанием 470 картин коллекции В. М. Алексеева, с того места, где кончаются эрмитажные «Пояснения к грубым картинам». Заметки написаны либо в традиционных китайских тетрадах для прописей, либо на отдельных листочках, разложенных по конвертам. Всего таких брошюр и конвертов двенадцать, некоторые из них озаглавлены: 宇内精靈 (Юйнэй цзинлин, «Призраки и нави мироздания»); 風俗民情 (Фэнсу миньцин, «Народные нравы и обычаи»); 鎮宅驅邪 (Чжэньчжай цюйсе, «Талисманы и заклинания»). На обложках или конвертах проставлена печать «Из книг В. М. Алексеева» с шифром 巳 — 2, далее номера тетрадей: с 7-й по 23-ю, с пропусками. Циклическим знаком 巳 (сы) В. М. Алексеев помечал как раз книги и документы, связанные с его коллекциями: 巳 — 25: Добавочные хуары; 巳 — 26: Обращение к продавцам о продаже мне картин с перечнем сюжетов их; 巳 — 27: Проект издания научной серии илл. альбомов и открыток; 巳 — 28: Альбом «Китайский народный ребус». Систематический перечень к нему; 巳 — 29: Сам альбом.

В деле 473 巳, сы 2–24 «Слепки с деревянных досок. Пекин, 曲阜, 太安, 西安 и др.» [8] также есть след Чжан Хаожу. В деле содержатся описания отпечатков со слепков, сделанных с разных предметов во время совместного путешествия В. М. Алексеева с Э. Шаванном, сами слепки были позднее переданы в коллекцию Азиатского музея. В этой коллекции нет понятной нумерации картин, позволяющей однозначно соотнести предмет и его описание. О том, что Чжан Хаожу был причастен к работе над этими артефактами, свидетельствует надпись В. М. Алексеева на листе № 6/7: «По словам рисовальщика Чжана, эти рисунки употребляются для брачующихся» [так — Т. В.].

Нас будут интересовать первые четыре тетради, для которых авторство Чжан Хаожу подтверждено. Тетради не имеют заглавий, объединяют картины самой разной тематики: от икон и благопожелательных листов до литературных иллюстраций. Обращает на себя внимание пагинация, сделанная комментато-

ром в дополнение к номерам, проставленным синим или красным химическим карандашом арабскими цифрами самим В. М. Алексеевым, которая соотносится с номерами на гравюрах. В других тетрадах такого нет.

На первом же листе тетради 2–7 написано *жэнь* — карандашом, рукой В. М. Алексеева; но в первых десяти номерах не используется пагинация, основанная на перечислении основных добродетелей; она начинается только со страницы 444 (15-й — согласно нумерации, сделанной сотрудниками архива). Задействованы все пять добродетелей *учан* (五常) в правильном порядке: *жэнь* (仁) — гуманность, *и* (義) — справедливость, *ли* (禮) — соблюдение ритуала, *чжи* (智) — мудрость, *синь* (信) — вера. На каждую добродетель приходится в среднем по десять картинок. Несмотря на все усилия, не удалось установить, почему конкретный сюжет относится к той или иной добродетели. Более того, один и тот же сюжет бывает отнесен к разным добродетелям. Во второй и третьей тетрадах Чжан Хаожу начинает нумеровать картины знаками десятиричного цикла, порядок знаков нарушен, под каждым знаком группируется от 15 до 25 описаний. Скорее всего, распределение по добродетелям носило чисто формальный характер. Возможно, что В. М. Алексеев, приступая к работе с Чжаном, планировал, что тот будет считать по циклическим знакам, и для себя написал в транскрипции *жэнь* карандашом. Но Чжан понял иначе, а во второй тетради исправился. Также вероятно, что В. М. Алексеев хотел от Чжана «морали», то есть моральной оценки каждого сюжета. И такая мораль появляется в конце описаний, начиная со второй тетради Чжана, в которой он нумерует листы уже циклическими знаками.

В последней тетради Чжан Хаожу использует для нумерации следующую последовательность знаков: 迷含咀英華 (*ми хань цзю ин хуа*). Предположений о том, что может означать в этом контексте *ми* («заблуждение») у меня нет. А вот следующие четыре знака — это переставленные местами иероглифы из сочинения Хань Юя (韓愈, 768–824) 《進學解》 («Рассуждения об учительстве»). Выражение *хань ин цзю хуа* («вкусать аромат цветов») в значении «наслаждаться красотами литературы» давно стало устойчивым фразеологическим оборотом. Если принять во внимание, что именно Хань Юй развивал концепцию *учан* [9, с. 479–481], то можно сделать вывод, что весь этот громадный массив комментариев к народным картинкам зашифрован цитатами из трудов ярого поборника конфуцианских ценностей.

Особенностями комментаторского стиля Чжан Хаожу можно считать многословность описаний, стремление при каждом удобном случае сослаться на какой-нибудь авторитетный классический текст. Это отличает Чжан Хаожу и от Мэн Сицзюэ, человека из другого сословия, и от другого *сяньшэна*, скорее всего, также ремесленника-рисовальщика, Тянь Цзыжу. «Отличные объяснения Тяня — умные, сухие, деловитые», — пишет В. М. Алексеев в дневнике 1909 г. [6, с. 91]. Листы с комментариями Тянь Цзыжу хранятся в фонде Государственного музея истории религии, с их образцами можно ознакомиться в переводе Е. А. Завидовской [4, с. 113–118].

Проанализировать все тексты Чжан Хаожу в одной статье невозможно, приведем лишь характерные примеры.

Описание под шифром 義七 № 460 (архивный номер — 58) к народной картине под названием «Хуа Мулань с мечом входит во дворец» (花木蘭帶劍遊宮). *Сяньшэн* подробно излагает историю своими словами, а в самом конце добавляет, что есть танское стихотворение «Мулань отправляется в армию» (木蘭從軍), которое могло лечь в основу легенды. Далее буквально: 唧唧復唧唧篇也 — «А именно песня *Цзицзи фу цзицзи*». Перед нами первая фраза «Баллады о Мулань» (木蘭詩), которая была записана еще до Тан, в 568 г.: 唧唧復唧唧, 木蘭當戶織 («Стрекот насекомых вторит жужжанию прялки, Мулань прядет у окна⁵»). Словом 即 («а именно») Чжан вводит большинство своих цитат, здесь же это выглядит так, будто *сяньшэн* хочет усилить эффект звукоподражания, добавляя еще одно *цзи*. Графически это выглядит именно как единая строчка. Рядом синим химическим карандашом В. М. Алексеева надпись: «Забавные стихи».

В заметках Чжан Хаожу удивляет наличие точных библиографических ссылок, что несвойственно китайской классической традиции: описание № 613 (244): «В “Луньюе” на стр. 29 сказано: 富與貴是人之所欲也 (Люди хотят для себя богатства и славы)». Текст воспроизведен верно. Описание № 609 (240): «В “Лицзи” на стр. 4 сказано...» В таких случаях последующий текст не содержит ошибок. Свидетельствует ли это о том, что *сяньшэн* проверял точность цитаты по книге, или же отсылал В. М. Алексеева к первоисточнику, точно зная, какое издание есть в его распоряжении?

Особенно часто Чжан Хаожу цитирует «Книгу песен», допуская ошибки в определении раздела памятника, в который включена та или иная песня. Так, в описании № 617 (248) сообщается, что одно из известнейших стихотворений, «Большая мышь», входит в «Малые оды» (詩經小雅食鼠章), а не в «Нравы царств» (《魏風碩鼠》).

Подчеркнем, что Чжан прекрасно владеет литературным материалом, который лежит в основе описываемых им народных картин: безошибочно определяет, что за произведение иллюстрируется, кто герои, какова мораль. Но настойчивое стремление продемонстрировать свою начитанность в высокой словесности иногда его подводит. Похоже, что он страдает тем же недугом, который у самого В. М. Алексеева диагностировал другой его *сяньшэн*, «из образованных»: «Лю (Дабэнь) говорит, что главный мой недостаток — это то, что я не помню классиков» [6, с. 94].

Почти через 20 лет после того, как Чжан Хаожу в Пекине закончил описывать коллекции В. М. Алексеева, их пути пересеклись вновь. В 1926 г. В. М. Алексеев едет в Китай в составе академической экспедиции под руководством Б. Я. Владимирцова. М. В. Баньковская свидетельствует, что «в дневнике постоянно упоминаются имена *сяньшэна* Ши Шичана и художника (судя по всему, ремесленника)

⁵ В переводе А. Е. Адалис «Стук-стук! Снова стук! Против двери ткет Мулань» [10, с. 365].

Чжана Хаожу. <...> Чжан Хаожу — помощник по добыванию книг, народных картин и почтовой бумаги. С ним Алексеев, урвав время, еще раз обошел Дворцовый музей древностей» [6, с. 196]. В очередной раз посетуем на недоступность дневников... Очевидно, во время этих встреч Чжан преподнес В. М. Алексею свою фотографию с дарственной надписью.

После возвращения из Пекина В. М. Алексеев в течение нескольких лет получал письма от Чжана. Те из них, что сохранились в фонде 820 СПб ФАРАН, помещены в конверты, на которых рукой В. М. Алексеева по-русски написан ленинградский адрес ученого. Очевидно, Чжану было поручено сообщать о всяких интересных вещах, что он и не преминул сделать. Содержимое такого конверта (дело 481 описи 1) поистине примечательно. Согласно архивной описи, дело называется «Детский театр на современном лубке. Лубочные изображения сцен из китайского детского театра (5 штук) и пояснения к ним Чжан Хаожу. Лубок и автограф Чжан Хаожу. Приложение: некролог Ван Говэй (газетная вырезка) 1927». [11]

Рукой В. М. Алексеева на конверте написано: «Танские неожиданные стихотворения и комментариев к ним». На самом деле писем в конверте два. В одном письме Чжан пишет, что ему не удалось добыть новых палиндромов, о чем его, очевидно, просил В. М. Алексеев, который очень интересовался подобного рода стихотворными экзерсисами, полагая, что они могут служить прекрасными пособиями для объяснения грамматики классического китайского языка. Вместо этого Чжан Хаожу присылает пять образцов иллюстраций к «театру детей» (*вава си*, 娃娃戲): сценки из пьес 三疑計 (*Сань и цзи*, «Три сомнения»; по сюжету — почти «Отелло»), 玉堂春 (*Юй тан чунь*, «Юй Танчунь»; пьеса из репертуара пекинской музыкальной драмы на сюжет из 24-й *цзюани* сборника Фэн Мэнлуна 《警世通言》, *Цзинши туньянь*, «Слово простое, мир предостерегающее»), 斷橋 (*Дуань цяо*, «Разорванный мостик», из цикла пьес о Белой змее), 小上坟 (*Сяо шан фэнь*, «Небольшая могила», короткая комическая пьеска), 打皂 (*Да цзао*, «Наказание Цзао-вана», история тоже восходит к Фэн Мэнлуну) в исполнении актеров-детей. Чжан пишет о том, что картинки напечатаны на конвертиках для сладостей, но ни словом не упоминает об основной особенности картинок — их непристойности! Сценические костюмы не прикрывают половых органов юных актеров, и становится очевидно, что художник издевается над мужчинами в женских амплуа (*дань*, 旦). В Синологической картотеке есть подтверждение, что В. М. Алексеев получил от Чжан Хаожу письмо с картинками небольшого формата, без каких-либо комментариев.

Второе письмо содержит текст некоего стихотворения и комментариев Чжана к нему:

嘱咐花香莫过墙，
隔墙人正绣鸳鸯。
闻香定要停针线，
绣不成双不寄将

*Да не проникнет аромат цветов сквозь стену,
Когда там дева вышивает мандаринок.
Едва почуяв аромат, она отбросит нитку и иголку:
Не будет вышивки и брак не состоится.*

Стихотворение неизвестного автора опубликовано в 11-й *цзюани*, 12-м разделе «Рассуждений о стихах из сада Суйюань» Юань Мэя (袁枚, 1716–1798) среди множества семисложных четверостиший, которые составитель цитирует по сборнику сунской поэзии 《宋人萬首絕句》 («Десять тысяч четверостиший сунских авторов») цинского книжника Янь Дунъю (嚴東有) [12, с. 377]. «Рассуждения о стихах...» содержат оценку произведений 1700 авторов [13, с. 166]. Чжан перепутал один знак: в первой строке вместо 香 (*сян*, «аромат») написано, причем каллиграфически тщательно, 飛 (*фэй*, «летать»); получается, что нельзя допустить, чтобы через стену проникли лепестки цветов, а не их запах: несколько менее изысканно, чем в оригинале. С уверенностью утверждать, допустил ли *сяньшиэн* ошибку случайно, или сознательно чуть подправил текст всеми забытого стихотворения, невозможно.

В 6-м томе «Рассуждений о стихах...», гораздо менее известном, чем основной текст из 26 *цзюаней*, Юань Мэй подробно комментирует это стихотворение: «Повторю: пусть аромат цветов не разносится в воздухе, проникая сквозь стену, где женщина вышивает уточек-мандаринок. Если она уловит переливающийся аромат цветов, она непременно остановит иголку и нитку, начнет забавляться. Нельзя, чтобы она не успела завершить свое рукоделие, пусть утки получатся парными, а то людям тяжело пребывать в тоске друг о друге. Опавшие лепестки цветов носятся по ветру, порождая весеннее пьянящее настроение, летящие цветы колеблет весенний ветер, уносит их. Хорошо провожать заходящее солнце. Не надо опускать занавес из бус, чтобы удержать ласточку, пусть она улетаёт, держа в клюве опавший лепесток. В уединенной деревне под весенним ветром заперта прекрасная дева, на женской половине никто не может увидеть ее прелести. Людям интересны обитательницы зеленых теремов, их удачи и горести становятся известны. Хотя занавес приподнят, они боятся потревожить грациозную красавицу, смотрят лишь украдкой» [14].

Неизвестно, был ли Чжан Хаожу знаком с этим комментарием, однако он предлагает собственный:

大凡唐詩之妙處。皆在傳神，非言語可講說方妙。如晨鐘雲外濕。試問鐘聲。何以能濕，若清晨雲內流出鐘聲，必不似午鐘之清響也。又如山鐘搖暮天。此暮鐘聲何以能搖天。然却皆成妙句。如此詩落花隨風飄墜。原係無知之物。何言囑咐所謂詩有別腸，方為妙也。此形容一女子繡物。欲遠寄夫君，故不使其得知有落花時節，正值殘春初夏間時候，當動春思。一動春思。自然繡不成，既綉不成，自不能寄。其含意義無窮也

В каждом танском стихотворении есть своя соль. Они все как живые, нет слов, чтобы объяснить, как получается столь красиво. Вот, например, утренний колокольный

звон, поднимаясь за облака, становится влажным. Попробуем спросить у колокольного звона, как же так вышло, что он впитал воду? На рассвете звук колокола как будто вытекает из облака, и это совершенно отлично от того, насколько чистый звук бывает у колокола в полдень. Или вот еще — колокольный звон в горах на закате дрожит. Как же может этот вечерний звон заставить небо дрожать? Во всех этих фразах есть своя изюминка. Так и в этом стихотворении опадающие цветы разносит ветер. В действительности суть непознаваема. Почему слова «пусть, да будет так» в этом стихотворении выражают именно эти чувства? Это только ради красоты. Это образ вышивающей девы, она мечтает о супруге. И нельзя допустить, чтобы она узнала, что весна кончается. Именно в конце весны [зачеркнуто «в начале лета» — Т. В.] возникают весенние мысли. Одного движения достаточно. Естественно, вышивка не получится, поскольку и союз не состоится. И этого нельзя допустить. Все эти скрытые смыслы неисчерпаемы.

Чжан Хаожу ввел своего адресата в заблуждение, говоря об этом стихотворении как о примере превосходного танского стиха. Оба комментария, нужно отдать должное классической традиции, имеют свои недочеты: в стихотворении нет ни ласточек, ни зеленых теремов, и влажных звуков колокола тоже нет. Оба комментатора сходятся в одном — стихотворение написано от первого лица, и лицо это — женщина, в смутном томлении вышивающая уточек-мандаринок, — самый распространенный символ супружеской верности.

Пояснения китайских учителей В. М. Алексева к предметам его коллекций являются тем материалом, значимость которого постоянно переосмысливается. Во многом благодаря усилиям В. М. Алексева и его консультантов мы знаем теперь очень много о китайском народном искусстве. В записках *сяньшэнов*, помимо первой справки о сюжетах картин, можно и нужно искать нечто другое. Тексты художника-ремесленника Чжан Хаожу, предоставляют нам редкую возможность воссоздать «интеллектуальный портрет» типичного представителя этого сословия.

Литература

1. Алексеев В. М. Китайская народная картина и перспективы ее изучения // Алексеев В. М. Китайская народная картина. Духовная жизнь старого Китая в народных изображениях. М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1965. С. 15–57.
2. Виноградова Т. И. К публикации статьи академика В. М. Алексева «Китайская народная картинка как социальный заказ и как классовое выполнение» // Этнография. 2020. 1 (7). С. 76–93. [https://doi.org/10.31250/2618-8600-2020-1\(7\)-76-93](https://doi.org/10.31250/2618-8600-2020-1(7)-76-93).
3. 中国木板年画集成。俄罗斯藏品卷。北京：中华书局，2009。[Свод китайской ксилографической гравюры *няньхуа*. Произведения из российских собраний. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 2009.] (На кит. яз.).
4. Терюкова Е. А., Завидовская Е. А., Хижняк О. С. В. М. Алексеев о методах исследования народной картины // Труды Государственного музея истории религии. 2016. Вып. 16. С. 106–124.

5. Алексеев В. М. Бессмертные двойники и даос с золотой жабой в свите бога богатства (Исследования в области китайского фольклора) // Алексеев В. М. Китайская народная картина. Духовная жизнь старого Китая в народных изображениях. М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1966. С. 172–206.
6. Баньковская М. В. Василий Михайлович Алексеев и Китай: книга об отце. М.: Восточная литература, 2010.
7. СПбФ АРАН. Ф. 820 Оп. 1. Дело 479-а: Описание китайских народных картин и иллюстраций к произведениям китайской литературы. Автографы сяншэнов с пометами В. М. Алексеева. (На кит. яз.)
8. СПбФ АРАН. Ф. 820 Оп. 1. Дело 473: Слепки с деревянных досок. Пекин, Цюйфу, Тайвань, Сиань и др.
9. Калкаев Е. Г. Хань Юй // Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. Т. 1. Философия. М.: Восточная литература, 2006.
10. Песнь о Мулань // Антология китайской поэзии. Пер. с кит. под общ. ред. Го Мо-жо и Н. Т. Федоренко. Т. 1. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957.
11. СПбФ АРАН. Ф. 820 Оп. 1. Дело 481: Детский театр на современном лубке.
12. 袁枚. 随园诗话. 上下. 北京: 人民文学出版社, 1960. 上. [Юань Мэй. Рассуждения о стихах из сада Суйюань. Т. 1. Пекин: Жэньминь вэньсюэ чубаньшэ, 1960.] (На кит. яз.).
13. Серебряков Е. А. Власть поэзии и свобода духа: поэты XVII–XVIII вв. Ван Ши-чжэнь, Хуан Цзин-жэнь и Юань Мэй // Вестник СПбГУ. Сер. 13. 2010. Вып. 2. С. 150–167.
14. 袁枚. 随园诗话 (第六卷). 辽宁出版社, 2015. [Юань Мэй. Рассуждения о стихах из сада Суйюань. Т. 6. Б. м: Ляонин чубаньшэ, 2015.] URL: <https://books.google.ru/books?id=MdyWDwAAQBAJ&pg=PT15&lpg=PT15&dq=%E9%9A%94%E5%A2%99%E4%BA%BA%E6%AD%A3%E7%BB%A3%E9%B8%B3%E9%B8%AF&source=bl&ots=OB0zNGW-G23&sig=ACfU3U1jAo-c8gwEXc8qz1ZYrOvyReGXqQ&hl=ru&sa=X&ved=2ahUKewi4l-trxt83qAhVEw4sKHeJ8D9YQ6AEwD3oECAoQAQ#v=onepage&q=%E9%9A%94%E5%A2%99%E4%BA%BA%E6%AD%A3%E7%BB%A3%E9%B8%B3%E9%B8%AF&f=false> (дата обращения: 28.07.2020). (На кит. яз.).

References

1. Alekseev V. M. Chinese popular print and the perspectives of its study. *Chinese popular prints. The spiritual life of old China in folk images*. Moscow, Nauka Publ., 1966. P. 15–57. (In Russian)
2. Vinogradova T. I. Some remarks on the first publication of the article “Chinese popular prints as a social order and class accomplishment” by the academician Vasily Alekseev. *Etnografia*. 2020. 1 (7). P. 76–93. [https://doi.org/10.31250/2618-8600-2020-1\(7\)-76-93](https://doi.org/10.31250/2618-8600-2020-1(7)-76-93). (In Russian)
3. *Corpus of Chinese wood cut New Year pictures. Russian collection*. Beijing, 2009. (In Chinese)
4. Teryukova E. A., Zavidovskaia E. A., Hizhnyak O. S. V. M. Alekseev on Methods for the Study of Chinese Popular Prints. *Proceedings of the State Museum of Religion*. 2016. Iss. 16. P. 106–124. (In Russian)
5. Alekseev V. M. Immortal doubles and Taoism with a golden toad in the retinue of the god of wealth (Study in the field of Chinese folklore, with drawings in the text). *Chinese popular prints. The spiritual life of old China in folk images*. Moscow, Nauka Publ., 1966. P. 172–206. (In Russian)

6. Bankovskaia M. V. *Vasily Mikhailovich Alekseev and China: The Book on My Father*. Moscow, Vostochnaia literatura Publ., 2010. (In Russian)
7. St. Petersburg Branch of the Archive of the Russian Academy of Sciences, F.820. 1. 479-a.
8. St. Petersburg Branch of the Archive of the Russian Academy of Sciences, F.820. 1. 473.
9. Kalkayev Ye. G. Han Yu. *Spiritual Culture of China: Encyclopedia*: 5 v. Vol. 1. Philosophy. Moscow, Vostochnaia literatura Publ., 2006. (In Russian)
10. Ballad of Mu-lan. *Anthology of Chinese poetry*. Vol. 1. Moscow, Khudozhestvennaia literatura, 1957. (In Russian)
11. St. Petersburg Branch of the Archive of the Russian Academy of Sciences, F.820. 1. 481.
12. Yuan Mei. *Views on poetry from the Suiyuan Garden*. Vol. 1. Beijing, 1960. (In Chinese)
13. Serebriakov E. A. The power of poetry and freedom of spirit: poets of 17th–18th centuries Wang Shi-zhen, Huang Jing-ren and Yuan Mei. *Vestnik of St. Petersburg University*. Series 13. 2010. No. 2. P. 150–167. (In Russian)
14. Yuan Mei. *Views on poetry from the Suiyuan Garden*. Vol.6. Liaoning chubanshe, 2015. URL: <https://books.google.ru/books?id=MdyWDwAAQBAJ&pg=PT15&lp-g=PT15&dq=%E9%9A%94%E5%A2%99%E4%BA%BA%E6%AD%A3%E7%BB%A3%E9%B8%B3%E9%B8%AF&source=bl&ots=OB0zNGWG23&sig=AC-fU3U1jAo-c8gwEXc8qz1ZYrOvyReGXqQ&hl=ru&sa=X&ved=2ahUKEwi4ltrxt83qAhVEw4sKHeJ8D9YQ6AEwD3oECAoQAQ#v=onepage&q=%E9%9A%94%E5%A2%99%E4%BA%BA%E6%AD%A3%E7%BB%A3%E9%B8%B3%E9%B8%AF&f=false> (accessed: 28.08.2020). (In Chinese)

Завидовская Е. А.

(Институт востоковедения РАН,
Брянский государственный университет, Россия)

Маяцкий Д. И.

(Санкт-Петербургский государственный университет, Россия)

СРАВНИТЕЛЬНОЕ ИЗУЧЕНИЕ ИЛЛЮСТРАЦИЙ К КИТАЙСКОМУ РОМАНУ «ВОЗВЕДЕНИЕ В РАНГ ДУХОВ» (НА МАТЕРИАЛЕ ЕГО СТАРОПЕЧАТНЫХ ИЗДАНИЙ И КАРТИН *НЯНЬХУА*)¹

Аннотация: Статья посвящена изучению изобразительного материала на сюжеты китайского романа «Возведение в ранг духов» («Фэншэнь яньи», 封神演義) эпохи Мин. В хронологическом порядке рассматриваются различные старопечатные (до 1911 г.) иллюстрированные издания произведения, выявляются типы представленных в них рисунков, сопоставляются их содержание и техника исполнения. Исследуется связь народных картин *няньхуа* с иллюстрациями, а также часто встречающиеся сюжеты и особенности композиции картин из разных центров производства. В статье использованы материалы, хранящиеся в крупных музеях, библиотечных и научных центрах России, Европы, США и Азии.

Ключевые слова: *Возведение в ранг духов*, ксилография, литография, книжная иллюстрация, народная картина *няньхуа*.

Zavidovskaia Ekaterina

(Institute of Oriental Studies of the RAS, Bryansk State University, Russia)

Maiatskii Dmitrii

(St. Petersburg State University, Russia)

COMPARATIVE STUDY OF THE ILLUSTRATIONS OF THE NOVEL *INVESTITURE OF THE GODS* BASED ON WOODBLOCK EDITIONS AND POPULAR PRINTS *NIANHUA*

Abstract: The authors of this paper discuss visual material based on the plot of the Ming dynasty novel *Investiture of the Gods* (*Fengshen yanyi*, 封神演義), formed on the basis of large corpus of written historical works and Song-Yuan vernacular literature. Various illustrated woodblock and lithographic editions of the novel (published before 1911) are discussed in chronological order with focus on the special features and artistic level of their illustrations, whose content and technique are compared. Popular woodblock prints *nianhua* from Russian collections are examined in order to trace

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 19-59-52001 «Торговля, народные верования, искусство и культура на традиционной ксилографической картине Китая из малоисследованных коллекций России и Тайваня».

The study was funded by the Russian Fund of the Fundamental Research (RFFI) No. 19-59-52001 «Commerce, folk beliefs, arts on the traditional Chinese woodblock pictures from little studied collections of Russia and Taiwan».

whether connections with book illustrations exist and what episodes of the novel became more popular and for what reason. The paper refers to materials stored in prominent libraries, museums and research centers of Russia, Europe, US and Asia.

Keywords: Investiture of the Gods, woodcut block-print, lithograph, book illustration, popular woodblock prints *nianhua*.

ВВЕДЕНИЕ

Роман «Возведение в ранг духов», или «Популярное повествование о возведении в ранг духов» («Фэншэнь яньи», 封神演義), — выдающееся произведение китайской литературы эпохи Мин (1369–1644). Он известен также под названиями «Список возвеличенных в ранг духов» («Фэншэнь бан», 封神榜), «Полное повествование о царствах Шан и Чжоу» («Шанчжоу ле го цюаньчжуань», 商周列國全傳), «Неофициальная история о походе У-вана против Чжоу Синя» («Уван фачжоу вайши», 武王伐紂外史), «Повесть о возведении в ранг духов» («Фэншэнь чжуань», 封神傳). Роман представляет собой пространное прозаическое произведение в ста главах о событиях, связанных со свержением последнего правителя китайской династии Шан (1554–1046 гг. до н. э.) Чжоу Синя (1105–1046) основателем следующей династии Чжоу (1045–221 гг. до н. э.) — У-ваном (1087–1043). Роман основан на исторических хрониках, народных сказаниях и преданиях, в том числе фантастических. На его страницах можно встретить имена не только реально существовавших героев, но и различных духов и бессмертных, зооморфные образы. Это обстоятельство делает роман ценным источником сведений о традиционной китайской мифологии и народных верованиях.

Роман «Возведение в ранг духов» на русский язык еще не переводился и глубоко в отечественной науке не изучался. Среди редких специальных работ, посвященных ему и одному из его прообразов — народной книге «Пинхуа² о походе У-вана против Чжоу Синя» («Уван фа чжоу пинхуа», 武王伐紂評話) — можно назвать публикации академика Б. Л. Рифтина (1932–2012) [1] и И. С. Гуревич (1932–2016) [2], [3]. Борис Львович, как литературовед, изучал жанровое своеобразие *пинхуа* на примере названного источника. Изабелла Самойловна, интересуясь проблемами эволюции китайского языка, исследовала грамматическую стилистику и лексический корпус текста обоих произведений. Вскользь «Пинхуа о походе У-вана против Чжоу Синя» упоминает Л. К. Павловская (1926–2002), которая рассматривала проблему жанра *пинхуа* [4]. Некоторое внимание изобразительным материалам на сюжеты романа уделяют Т. И. Виноградова [5], Е. А. Завидовская и П. В. Рудь [6].

За рубежом больше всего исследований проводилось в Китае, где с 1950 г. (т. е. с первого года после образования КНР) по настоящее время вышло более 60 публикаций, посвященных различным аспектам романа: его авторству и эпо-

² *Пинхуа* (評話) — это промежуточный жанр низовой литературы, «сочетавший в себе письменную (историческую) и народную (изустную) традиции» в качестве одной из его особенностей [4, с. 111].

хе создания, истории формирования и формам бытования сюжетов, книжным спискам, идейному содержанию, художественным достоинствам и т. д. В числе недавних авторов стоит назвать Лу Саньцяна (陸三強), писавшего о проблемах авторства и формирования романа [7]. Те же вопросы глубже изучали Чжоу Бо (周博) [8] и Чжан Айлян (張愛良) [9], посвятившие роману свои диссертации. Поиском и изучением различных изданий романа занимались подготовивший на эту тему диссертацию Чу Иньчао (褚殷超) [10] и написавший отдельную статью Фэн Цзюнь (馮軍) [11]. Особого внимания заслуживают также статья и книга Хироюки Такимото (瀧本弘之) о книжных иллюстрациях к роману [12; 13]. Из западных ученых к роману обращался немецкий синолог Вильгельм Грубе (Wilhelm Grube, 1855–1908): переведенные им первые 46 глав романа были изданы Гербертом Мюллером (Herbert Mueller, 1885–1966) в Лейдене в 1912 г. [14]. В последние годы роман изучает немецкая исследовательница Барбара Витт (Barbara Witt). В 2020 г. она выпустила монографию, в которой провела глубокие историографические и литературоведческие изыскания для контекстуализации представленной в романе легенды о духе Нэчжа (哪咤) [15]. В Интернете размещена ее статья об иллюстрациях к роману [16].

Новизна данной статьи состоит в том, что в ней в систематизированном виде прослеживается история появления и эволюция старопечатных иллюстраций к роману «Возведение в ранг духов» и созданных на его сюжеты народных картин *няньхуа*. Цель исследования — установить и объяснить закономерности в трансформациях изображений, а также выявить и охарактеризовать их особенности, сравнить иллюстрации к роману с картинами *няньхуа*, определить их сходства и различия. Тема имеет высокую актуальность, обусловленную наблюдаемым в последнее время растущим вниманием китайских специалистов к проблемам сохранения и изучения объектов китайской традиционной письменной и изобразительной культуры (особенно хранящихся за рубежом). В процессе подготовки публикации задействованы ксилографические и литографические издания романа из собрания редких китайских книг Восточного отдела Научной библиотеки им. М. Горького Санкт-Петербургского государственного университета (ВО НБ СПбГУ), картины *няньхуа* из Государственного Эрмитажа (ГЭ) и Музея антропологии и этнографии (МАЭ), а также материалы библиотек (в том числе электронных) США, Германии, Тайваня и т. д.

СТАНОВЛЕНИЕ РОМАНА И ФОРМИРОВАНИЕ ЕГО КНИЖНОЙ ТРАДИЦИИ

Вопрос авторства романа «Возведение в ранг духов» и становления его как целостной книги из ста глав по сей день не решен учеными и продолжает вызывать дискуссии. Обычно высказываются предположения, что создателем был Сюй Чжунлинь (許仲琳, ум. в 1566 г.) или Лу Сисин (陸西星, ум. в 1601 г.) [3, с. 112]. Специалисты обсуждают генезис сюжетной основы романа, процесс его развития от более ранних литературных форм — «*Пинхуа* о походе У-вана про-

тив Чжоу Синя» (XIV в.) и исторического романа «Хроники государств Восточного Чжоу» («Дунчжоу лечжуань чжи», 東周列國志; другое название — «Повествование о хрониках государств» — «Легочжи чжуань», 列國志傳) Юй Шаоюя (余邵魚, XVI в.), описывающего события эпохи Восточная Чжоу (770–256 гг. до н. э.) [17, с. 258]. Чжоу Бо приходит к выводу, что роман создавался на протяжении длительного времени с использованием материалов таких древних исторических трактатов, как «Книга истории» («Шаншу», 尚書), «Оставленные писания Чжоу» («И чжоушу», 逸周書) и «Исторические записки» Сыма Цяня («Шицзи», 史記), а также на основе мифов, исторических и фантастических легенд, преданий, пьес сунской, юаньской и минской эпох, переработанных частей упомянутого выше сказания «Пинхуа о походе У-вана против Чжоу Синя», романов «Повествование о хрониках государств» Юй Шаоюя (*цзюань* 1 и частично *цзюань* 2) и «Повествование с записками о Шан» («Юшан чжичжуань», 有商志傳) Чжун Сина (鐘惺, 1574–1625) [8, с. 3]. Кроме того, Чжоу Бо полагает, что автор «Возведения в ранг духов» позаимствовал некоторые эпизоды (а в случае с «Путешествием» — еще и художественные приемы) из романов «Троецарствие» («Саньго яньи», 三國演義), «Речные заводи» («Шуйху чжуань», 水滸傳) и «Путешествие на запад» («Сию цзи», 西遊記) [8, с. 3]. Весь этот материал был художественно обработан, дополнен, и в результате получилось новое произведение. О глубине переработки свидетельствует такой установленный И. С. Гуревич факт: текст, описывающий эпизоды, которые были взяты из «Пинхуа о походе У-вана против Чжоу Синя», при конгруэнтности многих сюжетных линий на 60 % претерпел изменения лексические, грамматические и стилистические [3, с. 113]. Автор предисловия к репринту самого раннего издания, хранящегося в Японии (о нем — чуть ниже), отмечает, что *пинхуа* составляет три четверти от общего объема романа, и что его автор был более сведущ в географии региона, чем составитель *пинхуа*, что указывает на разницу в уровне их образования [18, с. 2].

Общепризнано, что старейшее сохранившееся печатное издание романа — «Новый ксилограф “Популярное повествование о возведении в ранг духов” с критическими замечаниями господина Чжун Боцзина³» («Синькэ чжун боцзин сяньшэн пипин фэншэнь яньи», 新刻鍾伯敬先生批評封神演義) в 20 томиках-*цзюанях*, известное также под названием «Ксилограф человека рода Шу из Цзиньчана» («Цзиньчан шуши кэбэнь», 金閻舒氏刊本) [13; 18]. Оно было отпечатано Шу Цзайяном (舒載陽, другое имя — Шу Чунфу, 舒冲甫) в годы под девизом правления Тяньци (天启, 1621–1627) конца династии Мин в районе Цзиньчан города Сучжоу. Сейчас это издание находится в Книжном хранилище Кабинета министров Японии (*Наикаку бунко*, 内閣文庫). Первый *цзюань* издания содержит сто иллюстраций, выполненных на высочайшем уровне неизвестным художником. Исследователи отмечают, что это первое иллюстрированное издание романа «Возведение в ранг духов». Оно переиздавалось в 1630-х гг.

³ Псевдоним Чжун Сина (鐘惺, 1574–1625).

и позже. Издания, основанные на книге Шу Цзайяна, образуют первый список романа⁴. Всего же известны три списка [10, с. 8].

Второй список появился также в первой половине XVII в. в результате издательской деятельности сучжоуского драматурга Чжоу Чжибяо (周之標), известного под именем Чжоу Цзюньцзянь (周君建). В действительности о нем настолько мало информации, что невозможно достоверно установить даже его пол [19, с. 77–78]. Два издания романа (одно из них — печатни «Вэйвэнь тан», 蔚文堂) с предисловием этого человека хранятся в библиотеке Пекинского университета. Одно издание годов Чунчжэнь (崇禎, 1627–1644) печатни «Цзяньян шуфан» (建陽書坊) под названием «Повествование о возведении в ранг духов» («Цюаньсян фэншэнь чжуань», 全像封神傳), состоящее из 10 *цзюаней* и 100 глав, хранится в Японии в именном хранилище коллекционера Ода Сёкаку (織田小覚, 1858–1936) токийской Специальной библиотеки «Мукиюукай» (無窮会専門図書館織田文庫).

Наконец, в последнее десятилетие XVII в. появился и третий список — отпечатанное в мастерской «Сысюэ цаотан» (四雪草堂) высокохудожественное издание литератора Чу Жэньхо (褚人穫, 1635–1705?) «Новый ксилограф “Популярное повествование о возведении в ранг духов” с критическими замечаниями господина Чжун Боцзина» («Синькэ чжун боцзин сяньшэн пипин фэншэнь яньи», 新刻鐘伯敬先生批評封神演義). Т. И. Виноградова указывает, что «наиболее качественно и в литературном, и в оформительском отношении печатались тексты, подготовленные известными литераторами». Издание Чу Жэньхо — не исключение: оно стало образцом для последующих переизданий, до конца Цин издавалось в общей сложности 28 раз [5, с. 123]. Действительно, все издания романа содержат предисловие Чу Жэньхо, датируемое 1695 г. Об этом человеке известно, что он происходил из семьи сучжоуских ученых, никогда не занимал должностей и вошел в историю литературы благодаря роману «Повествование о династиях Суй и Тан» («Суйтан яньи», 隋唐演義), в основу которого легли исторические эпопеи «Романтическая история суйского императора Ян-ди» («Суй янди яньши», 隋煬帝艷史) и «Неопубликованная история Суй» («Суйши ивэнь», 隋史遺文) [12, с. 8]. Таким образом, Чу Жэньхо можно считать знатоком бытовавших

⁴ В библиотеке Гарвардского университета хранится «Оригинальное издание господина Чжун Боцзина “Возведения в ранг духов” со всеми портретами» («Чжун боцзин сяньшэн юаньбэнь цюаньсян фэншэнь яньи», 鐘伯敬先生原本：全像封神演義) с отметкой печатни «Бэнья» (本衙), с предисловием 1695 г., иллюстрации которого очень схожи с иллюстрациями старейшего издания (первого списка). Сканированные изображения издания доступны в репозитории библиотеки: <http://nrs.harvard.edu/urn-3:FNCL:27258313>. Интересно, что в этой же библиотеке хранится иллюстрированное «Издание печатни Дэцзюйтан из Цзиньлина» («Цзиньлин цзюйдэтанканьбэнь», 金陵德聚堂刊本), особенность которого состоит в том, что иллюстрации расположены на каждой странице над текстом, что сходно с композицией старейшего юаньского издания «Вновь вырезанного полностью иллюстрированного *пинхуа* о походе У-вана против Чжоу Синя» («Синькань цюаньсян пинхуа уван фа чжоу шу», 新刊全像評話武王伐紂書), хранящегося в Японии.

в народе исторических легенд. Барбара Витт установила, что имя художника, создавшего сто иллюстраций к изданию печатни «Сысюэ цаотан» (四雪草堂), — Ма Лян (馬良): оно указано в конце 85-й главы. Иллюстрации создавались в 1694 г., то есть за год до написания предисловия Чу Жэньхо [16, с. 3].

ОСОБЕННОСТИ ИЛЛЮСТРИРОВАННЫХ ИЗДАНИЙ РОМАНА

Старопечатные издания романа «Возведение в ранг духов» доступны во многих библиотеках мира — Японии, Тайваня, США, Франции, Германии, России и других стран. Три издания хранятся в Восточном отделе Научной библиотеки им. М. Горького СПбГУ (шифры хранения: хул. 717, хул. 2378 и ВУ 145). Одно из них (ВУ 145) представляет собой переиздание книги мастерской «Сысюэ цаотан», и носит название «“Популярное повествование о возведении в ранг духов” с портретами» («Сюсян фэншэнь яньи», 繡像封神演義). Эта книга не имеет датировки. Она была отпечатана ксилографским способом в мастерской «Сада с горчичное зернышко» Восточного Гуандуна («Аодун шицзеюань», 粵東拾芥園) [20, с. 212]. Книга состоит из двух томов-тао, 20 тетрадей-цэ, 20 цэюаней и 100 глав. В этом издании на листе 10 строк по 24 иероглифа. Рамка одинарная. На сгибе — один рыбий хвост. Размер книги: 18,4 × 11,9 см. Рамка: 16,7 × 0,5 см. Предисловие написано Чу Жэньхо в 1695 г. в мастерской «Сысюэ цаотан». В оглавлении роман назван «Новым ксилографом “Популярного повествования о возведении в ранг духов” с критическими замечаниями господина Чжун Боцзина» («Синькэ чжун боцзин сяньшэнь пипин фэншэнь яньи», 新刻鐘伯敬先生批評封神演義). Книга частично (в ней опущены только 60 иллюстраций) воспроизводит содержание раннецинского издания нанкинской печатни «Цинлайгэ» (清賴閣), которое считается очень близким к минскому «Ксилографу человека рода Шу из Цзиньчана» и хранится в Национальной библиотеке Франции. В отличие от французского ксилографа, содержащего 100 рисунков, в первой тетради университетской книги приводятся 40 иллюстраций. В обоих случаях они обозначены как «портреты» (сян, 像), но в действительности являются иллюстрациями к эпизодам из разных глав. Все они визуально схожи с сорока рисунками из французского ксилографа, названия иллюстраций также в основном одинаковые. Названия рисунков (за исключением иллюстрации № 19) полностью или в измененном виде передают названия глав романа. Это хорошо видно из сравнительной таблицы.

В университетской книге издатели, располагая иллюстрации под номерами 20, 21 и 22, отступили от привязки к прямой последовательности глав в романе. Скорее всего, это связано с технической ошибкой мастеров, готовивших доски.

Важно отметить, что иллюстрации изданий ВУ 145 и печатни «Цинлайгэ» схожи, но не идентичны: изображенные на них сцены одинаковы по содержанию, но расположение персонажей и детали различны; также различия уровень прорисовки деталей, что можно увидеть на рис. 1 и 2, открывающих блок иллюстраций и демонстрирующих изображение сцены из первой главы романа. Например, во французской книге в павильоне «Нюйва гун» на столе лежат

Таблица. Сравнение названий иллюстраций из двух изданий романа
«Популярное повествование о возведении в ранг духов»
с критическими замечаниями господина Чжун Боцзина»

№ илл.	Название рисунка в книге ВУ 145 (НБ СПбГУ)	Название и номер главы в романе	Название рисунка в книге Национальной библиотеки Франции
1	紂王女媧宮進香	То же (1)	То же
2	冀州侯蘇護反商	То же (2)	То же
3	姬昌解圍進妲	姬昌解圍進妲己 (3)	姬昌解圍進妲己
4	恩州驛狐狸死妲	То же (4)	То же
5	Без названия	費仲計廢姜皇后 (7)	妲己計廢姜皇后
6	Без названия	方弼方相反朝歌 (8)	方弼方相反朝歌
7	姜裏城囚西伯侯	То же (11)	То же
8	乾元山哪咤下世	陳塘關哪吒出世 (12)	乾元山哪咤下世
9	昆侖山子牙下山	То же (15)	То же
10	子牙火燒琵琶精	То же (16)	То же
11	文王誇官逃五關	То же (21)	То же
12	西伯侯文王吐子	То же (22)	То же
13	紂王夜夢飛熊兆	文王夜夢飛熊兆 (23)	文王夜夢飛熊兆
14	渭水文王聘子牙	То же (24)	То же
15	太師回兵陳十策	То же (27)	То же
16	子牙文王伐侯虎	子牙兵伐崇侯虎 (28)	子牙文王伐侯虎
17	武王失陷紅沙陣	То же (49)	То же
18	三姓計挑黃河陣	三姑計擺黃河陣 (50)	三姑計擺黃河陣
19	子牙路遇申公豹	Глава отсутствует	子牙路遇申公豹
20	四聖西岐會子牙	То же (38)	То же
21	聞太師西岐大戰	聞太師兵伐西岐 (41)	聞太師兵伐西岐
22	姜子牙魂上昆侖	姜子牙一上昆侖 (37)	安子牙魂上昆侖
23	子牙劫營破聞仲	То же (51)	То же
24	絕龍嶺聞仲歸天	То же (52)	То же
25	土行孫歸伏西岐	То же (55)	То же

Окончание таблицы

№ илл.	Название рисунка в книге ВУ 145 (НБ СПбГУ)	Название и номер главы в романе	Название рисунка в книге Национальной библиотеки Франции
26	子牙設計收九公	То же (56)	То же
27	姜子牙登台拜將	姜子牙金台拜將 (67)	姜子牙登台拜將
28	首陽山夷齊阻兵	То же (68)	То же
29	老子一氣化三清	То же (77)	То же
30	三教會破誅仙陣	То же (78)	То же
31	穿雲關四將被擒	То же (79)	穿雲關哪咤施威
32	楊任下山破瘟司	То же (80)	楊任大破温黃陣
33	三大師收獅象狽	То же (83)	То же
34	子牙如取臨潼關	子牙兵取臨潼關 (84)	子牙兵取臨潼關
35	紂王敲骨剖孕婦	То же (89)	То же
36	子牙捉神荼郁垒	То же (90)	То же
37	摘星樓紂王自焚	То же (97)	То же
38	周武王鹿臺散財	То же (98)	То же
39	姜子牙歸國封神	То же (99)	То же
40	周天子分封列國	То же (100)	То же

предметы, слуги держат в руках опахала; а в университетской книге предметов уже нет, а опахала не столь заметны и больше напоминают занавески. Уменьшение количества рисунков и их упрощение могли быть связаны со стремлением издателей удешевить книгу.

Другое старое издание из собрания СПбГУ — «Оригинальное издание господина Чжун Боцзина: «Популярное повествование о возведении в ранг духов» со всеми портретами» («Чжун боцзин сяньшэн юаньбэнь цюаньсян фэншэнь яньи», 鐘伯敬先生原本: 全像封神演義, хул. 717), изданное в 1769 г. в печатне «Чжихэ тан» (致和堂). Издание неполное, состоит из двух томов-тао. Первый том содержит девять тетрадей-цэ и цзюани 1–6, 8–9 (отсутствует тетрадь № 8 с цзюанем 7); второй том состоит из десяти тетрадей с цзюанями 10–19. На странице 11 строк по 24 иероглифа. Рамка одинарная. Размеры книги: 28,5 × 20,5 см. Размеры рамки: 23,8 × 15,5 см. Эта книга представляется очень схожей с хранящимся в тайваньской библиотеке «Фусынянь» (傅斯年, Академия Синика) изданием ««Популярное повествование о возведении в ранг духов» с портретами: Сказание о царствах Шан и Чжоу. В восьми цзюанях» («Сюсян фэншэнь яньи

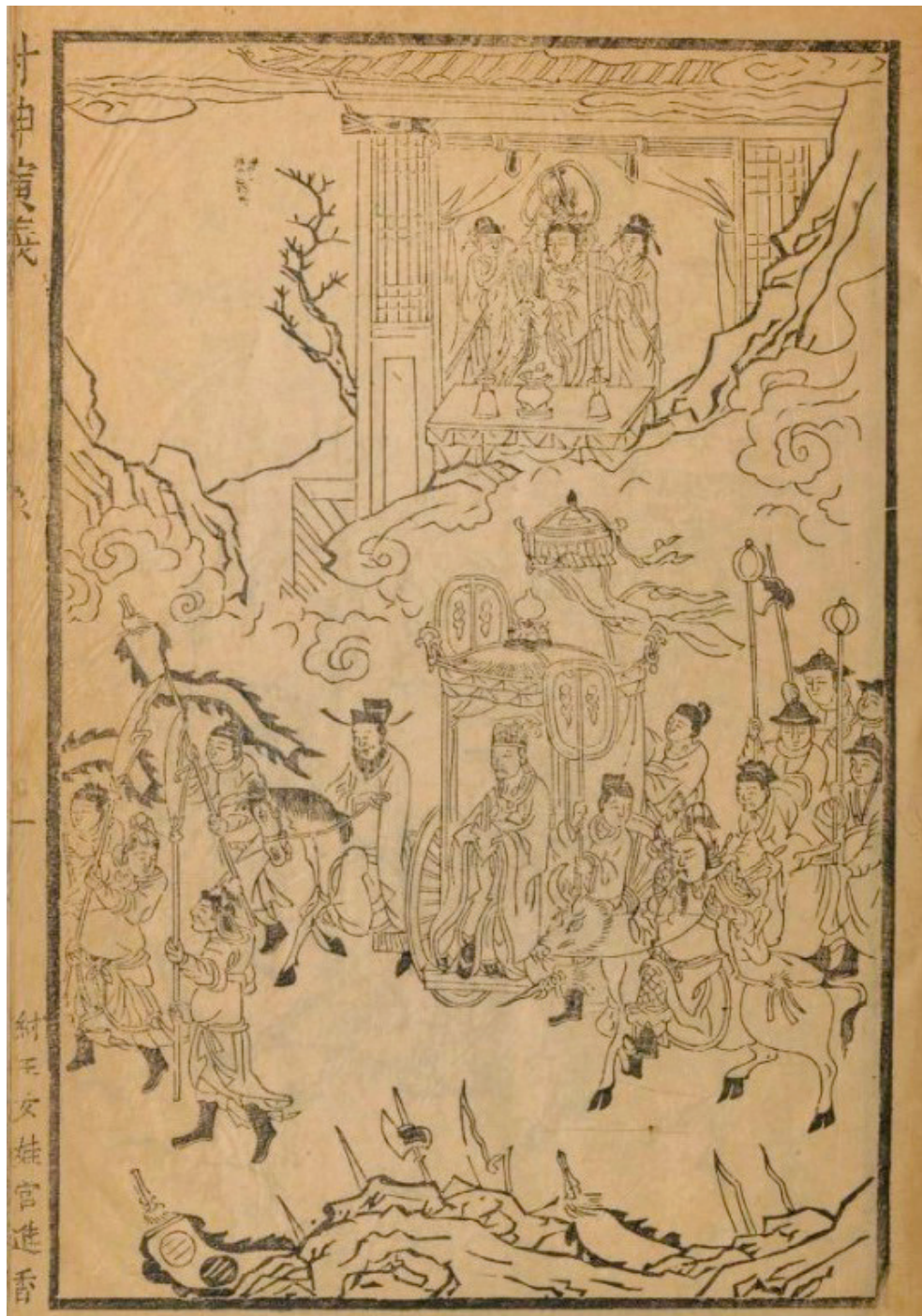


Рис. 1. Издание печатни «Цинлайгэ», илл. № 1 (Национальная библиотека Франции)



Рис. 2. Издание печатни «Аодун шицзеюань», илл. № 1 (НБ СПбГУ, ВУ 145)

шанчжоу лего чжуаньба цюань», 繡像封神演義: 商周列國傳. 八卷), выпущенным печатней «Цзинъюань тан» (經元堂) в 1778 г. Иллюстрации обоих изданий относятся к категории портретов-сюсян (繡像) главных действующих лиц, предваряющих текст романа, но сразу можно отметить более высокий художественный уровень исполнения иллюстраций в более раннем университетском издании (хул. 717). Также это издание весьма похоже на хранящееся в Баварской

государственной библиотеке (Bayerische Staatsbibliothek) города Мюнхена «Дополненное комментариями господина Чжун Боцзина заново вырезанное “Популярное повествование о возведении в ранг духов” с иллюстрациями» («Чжун боцзин сяньшэн пин. Чунцзюань хуэйсян фэншэнь яньи», 鍾伯敬先生評. 重鑄繪像封神演義) печатни «Шаньчэн тан» (善成堂)⁵.

В университетской книге ху. 717, как и в баварской, в первой тетради представлены 32 портрета: 1) Лао-цзюня (老君); 2) Юаньши Тяньцзюня (元始天尊); 3) Тунтянь Цзюочжу (通天教主); 4) Цзе Иня (接引); 5) Чжоу Вэнь-вана (周文王); 6) Чжоу У-вана (周武王); 7) Чжоу-вана (紂王); 8) Цзян Шана (姜尚); 9) Гуан Чэн-цзы (廣成子); 10) Бои-као (伯邑考); 11) Би Ганя (比干); 12) Ян Цзяня (楊戩); 13) Лэй Чжэнь-цзы (雷震子); 14) Ли Тянь-вана (李天王); 15) Нэчжа (哪吒); 16) Вэнь Чжуна (聞仲); 17) У Чэн-вана (武成王); 18) Чжао Гун-мина (趙公明); 19) Ян Жэня (楊任); 20) Ду-цзяо-лун-сюй-ху (獨脚龍須虎); 21) Вэй То (韋佗); 22) Фэн Тянь-вана (風天王); 23) Дяо Тянь-вана (調天王); 24) Юй Да-вана (雨大王); 25) Шунь Тянь-вана (順天王); 26) Хэн Цзян-цзюня (哼將軍); 27) Ха Цзян-цзюня (哈將軍); 28) Фан Би и Фан Сяна (方弼、方相); 29) Ту Син-суня (土行孫); 30) Инь Цзяо (殷郊); 31) Су Цзе-цзи (蘇妲己); 32) Шэнь-гун Бао (申公豹). Барбара Витт связывает именно такую последовательность портретов героев с их положением в иерархии богов даосизма: на первых страницах размещены высшие божества даосского пантеона [16, с. 4].

Портреты обоих изданий абсолютно идентичны по содержанию, стилю и качеству исполнения. Одинаковы также каллиграфический стиль и композиция иероглифов стихотворных подписей к портретам. Выявленные отличия касаются лишь очередности расположения двух портретов и штрихов к отдельным деталям. В баварской книге 17-м по счету рисунком дан портрет Ян Жэня, а 19-м — У Чэн-вана.

Третье издание из библиотеки им. М. Горького СПбГУ — «Популярное повествование о возведении в ранг духов» с иллюстрациями и дополнительными портретами» («Хуэйту цзэнсян фэншэнь яньи», 繪圖增像封神演義, ху. 2378). Это поздний литограф шанхайской печатни «Цзюцзинсань» (上海久敬叁石印), изданный в 1909 г. На нем воспроизведено предисловие из издания «Сысюэ цаотан», иллюстрации же кажутся схожими с теми, что воспроизведены в переиздании книги 1889 г. печатни «Гуанбайсун чжай» (廣百宋齋) (рис. 3, 4)⁶. «Цзюцзинсань» было одним из первых крупных издательств иллюстрированных литографов. Университетская книга имеет следующие характеристики. На странице

⁵ Сканированные изображения издания доступны в репозитории Баварской библиотеки. URL: https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb11129917_00025.html?contextType=scan (дата обращения: 21.07.2021).

⁶ В 2003 г. в городе Цзинань в издательстве «Шаньдун хуабачубаньшэ» (山東畫報出版社) вышло переиздание романа с использованием 175 иллюстраций из литографического издания «Популярного повествования о возведении в ранг духов» с портретами» («Сюсян фэншэнь яньи», 繡像封神演義), изданного в 1889 г. шанхайской печатней «Гуанбайсун чжай» (上海廣百宋齋) и хранящегося в библиотеке Пекинского университета.



Рис. 3. Репринт издания 1889 г. печати «Гуанбайсун чжай». Портрет Ньюйва (библиотека Пекинского университета)



Рис. 4. Репринт издания 1889 г. печати «Гуанбайсун чжай». Портрет Чжоу-вана (библиотека Пекинского университета)

24 строки по 48 иероглифов. Рамка двойная. Черный рыбий хвост одинарный. Размеры книги: 24,7 × 17,6 см. Размеры рамки: 20 × 13,3 см. Содержит один том из восьми тетрадей, восьми *цзюаней*. Книга полная. Можно отметить, что книгу издатель оформил иллюстрациями двух видов: портретами 50 героев и сотней рисунков, изображающих по одной сцене из каждой главы романа. Судя по тому, что издатель помещал на каждой стороне листа по 3–4 портрета (в двух случаях — 4, в остальных — по 3, см. рис. 5), он явно экономил бумагу. В общей сложности показаны следующие персонажи: лист 1-а — Цзян Хуан-хоу (姜皇后), Чжоу-ван (紂王) и Дацзи (妲己); лист 1-б — Ши-цзи (石磯), Хуан Нян-нян (黃娘娘) и Ху Си-мэй (胡喜妹); лист 2-а — Инь Хун (殷洪), Вэнь Тай-ши (聞太師) и Инь Цзяо (殷郊); лист 2-б — Би Гань (比干), Цзи-цзы (箕子) и Вэй-цзы (微子); лист 3-а — Су Ху (蘇護), Шан Жун (商容) и Цзян Хуань-чжи (姜桓之); лист 3-б — Юхунь (尤渾), Фан Би (方弼), Фан Сян (方相) и Фэй Чжун (費仲); лист 4-а — Чжэн Лунь (鄭綸), Вэй Ху (韋護) и Чэнь Ци (陳奇); лист 4-б — Цзиньчжа (金吒), Нэчжа (哪吒) и Мучжа (木吒); лист 5-а — Чжоу Вэнь-ван (周文王), Бои-као



Рис. 5. Издание печатни «Цзюцзинсань» 1909 г. Портреты Цзянь Хуан-хоу, Чжоу-вана и Дацзи (НБ СПбГУ, хул. 2378)

(伯邑考) и У-ван (武王); лист 5-б — Сань И-шэн (散宜生), Хуан Фэй-ху (黃飛虎) и Нань Гун-ши (南宮适); лист 6-а — Чжао Гун-мин (趙公明), Цзянь Цзы-я (姜子牙) и У Цзи (武吉); лист 6-б — Моли Хун (魔禮紅), Моли Шоу (魔禮壽), Моли Хай (魔禮海) и Моли Цин (魔禮青); лист 7-а — Ян Цзянь (楊戩), Лэй Чжэнь-цзы (雷震子) и Хуан Тянь-хуа (黃天化); лист 7-б — Лао-цзы (老子), Хунцзюнь Лао-цзу (洪鈞老祖) и Юаньши Тяньцзунь (元始天尊); лист 8-а — Тунтянь Даочжу

(通天教主), Жаньдэн Даожэнь (燃燈道人) и Добао Даожэнь (多寶道人); лист 8-6 — Юаньду Хунши (元都泓師), Наньцзи Сяньвэн (南極仙翁) и Цыхан Даожэнь (慈航道人).

Стоит предположить, что эталоном для иллюстраций книги 1909 г. послужили рисунки из издания 1889 г. шанхайской печати «Гуанбайсун чжай» (廣百宋齋), где на одну страницу приходится портрет одного персонажа (рис. 5). Эта печатня в числе первых начала выпускать иллюстрированные литографические издания классических романов и новелл, в том числе новелл Пу Сунлина (蒲松齡, 1640–1715) [21]. Следует отметить, что изображения героев в портретах литографов заметно отличаются от ксилографов: мы видим, что позы и жесты, а также многие детали одежды персонажей не совпадают. Также много отличий можно увидеть на рисунках к главам, поскольку в литографах они, как правило, показывают совершенно другие сцены.

ГЕРОИ РОМАНА «ВОЗВЕДЕНИЕ В РАНГ ДУХОВ» НА СЦЕНЕ И ТЕАТРАЛЬНЫХ НАРОДНЫХ КАРТИНАХ

Ниже мы обратимся к вопросу о том, как отразился роман на народной картине *няньхуа*. Роман глубоко повлиял на низовую культуру императорского Китая, затронув как особенно популярные в народной среде песенно-сказительское искусство и театр, так и тесно связанное с ними изобразительное искусство. Произведения по мотивам романа и близких к нему источников создавались в сотнях жанров простонародной песенно-повествовательной литературы и китайского традиционного театра *сицюй* (戲曲). В «Словаре пьес пекинской оперы» список пьес с героями романа занимает около четырех страниц, то есть пьес с сюжетами и персонажами из романа в одной только столичной драме *цзинцзюй* (京劇) существовало очень много [22, с. 1–3]⁷. В их числе была пьеса под названием «Фэншэнь бан» (封神榜), которая представляла собой исполнявшийся в течение нескольких дней спектакль *ляньтай бэньси* (連臺本戲, букв. «продолжающиеся спектакли») — в основе этой пьесы лежал текст романа. В конце XIX в. такие длинные пьесы играли на театральных подмостках Шанхая; помимо того, существовало порядка 60–70 коротких постановок *чжэцзы-си* (折子戲, букв. «одноактные пьесы»), содержание которых могло расходиться с событиями, описан-

⁷ Считается, что раньше всех появилась пьеса «Возведение в ранг духов» («Фэншэнь бан», 封神榜, др. назв. «Фэншэнь тяньбан», 封神天榜) южного жанра *куньцюй* (昆曲) в десяти тетрадах-*бэнь*, включавшая 240 сцен, за основу которой был взят роман, также сохранились некоторые из записей дворцовых пьес [23, с. 135]. В «Альбом сцен дворцовых пьес» (Альбом дворцовых сцен / ред. Е Чанхай, Лю Чжэнхун. Шанхай: Шанхай гуцзи чубаньшэ, 2016. [清宮戲畫. 葉長海\劉政宏編. 上海古籍出版社, 2016]) включена сцена с названием «Застава Чэньтангуань» (陳塘關) и изображен Нэчжа (哪咤); эти картины отображали игру дворцовых актеров 1830–1870-х гг. (Илл. 24, с. 156).

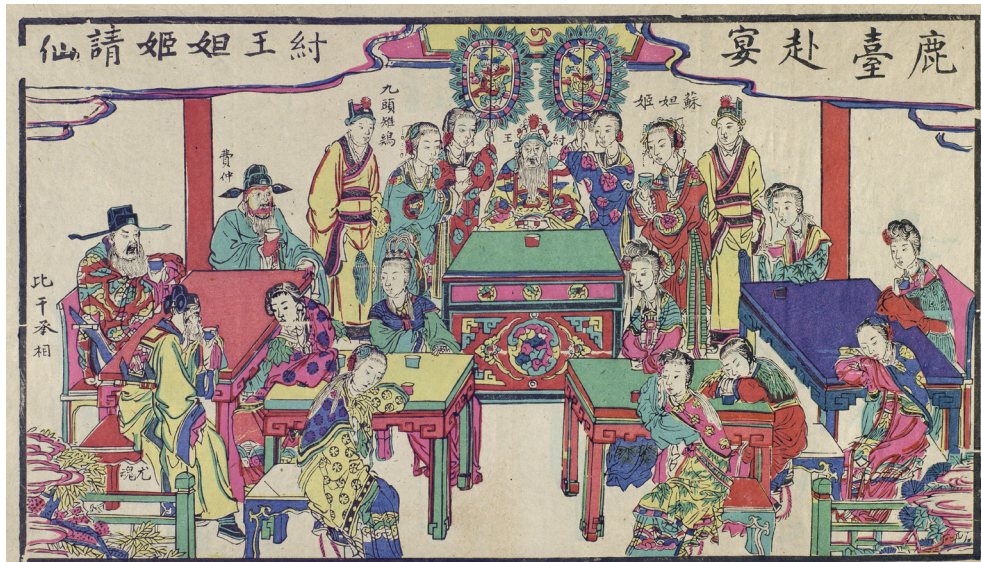


Рис. 6. Народная картина «Собрались на банкет в Оленьей башне: Чжоу-ван и Дацзи угощают бессмертных» (МАЭ РАН, № 3676-225_1)

ными в романе⁸ [24, с. 139, 140]. Можно утверждать, что в основном содержание пьес черпалось из романа, но бытовавшие в народе песенно-повествовательные формы могли ложиться в основу коротких театральных сценок *чжэцзы*. Как отразились театральные сцены по роману «Возведение в ранг духов» в не менее популярных народных картинах? Мы обнаружили, что картин с театральными сценами по мотивам романа опубликовано крайне мало: в каталоге «Старые театральные народные картины» приведена только одна картина из уезда Фэнсян (Шэньси) [25, с. 18], в двух каталогах театральных *няньхуа* под редакцией Ван Шуцуня (王樹村) представлены всего две театральные сцены: «Река Вэйшуй» («Вэйшуй хэ», 渭水河) из мастерской Кайфэна и «Преодоление пяти застав» («Го угуань», 過五關) из городка Чжусяньчжэнь (朱仙鎮) [26, с. 71].

Выше мы отметили популярность пьес по роману в театрах Шанхая. Подтверждением тому можно считать лубочную картину, произведенную в Шанхае около 1900–1902 гг., под названием «Собрались на банкет в Оленьей башне: Чжоу-ван и Дацзи угощают бессмертных» («Лутай фуянь чжоуван дацзи цинсянь», 鹿臺赴宴紂王姐姬請仙) (Музей антропологии и этнографии РАН № 3676–225_1, рис. 6), отражающую события 25-й главы романа «Су Дацзи пригласила призраков на банкет» («Су дацзи цин яо фуянь», 蘇姐已請妖赴宴). На то, что действие

⁸ Только в 1928 г. известный актер столичной оперы в женском амплуа Чжоу Синьфан (周信芳) поставил пьесу «Фэншэнь бан» (封神榜) в новой редакции в 16 тетрадьях-*бэнь*, которая в течение трех лет шла с аншлагом в Шанхае. Также новые постановки по роману выходили на сценах Пекина и Шанхая в 1957 и 1979 гг.



Рис. 7. Иллюстрация «Су Дацзи пригласила призраков на банкет» к 25-й главе романа (электронная библиотека Chinese Text Project, издание печатни «Цинлайгэ»)

происходит на театральных подмостках, указывают аскетический интерьер и перила, окружающие сцену, — они изображены на переднем плане, — хотя при этом на персонажах нет сценического грима. Утрированно броские красочные нарядные костюмы, позволявшие зрителям спектакля с легкостью определить место персонажей в социальной иерархии и их функции на сцене, в реальной жизни в обстановке торжественного пира не смогли бы сочетаться с почти пустыми столами, вид и специфический способ расстановки которых, а также стоящие рядом простые красные колонны, к тому же весьма напоминают театральный рек-

визит и скромное внутреннее убранство традиционных чайных или театральных балаганов, где ставились спектакли. Вверху по центру за выделяющимся нарядностью столом восседает опьяневший правитель Чжоу-ван, которому справа и слева подносят чарки две сестры-оборотня — Су Дацзи и Девятиголовый фазан. Слева по правую руку от Чжоу-вана за одним столом сидят трое мужчин, одетых сановниками: филин Фэй Чжун (費仲), первый министр Би Гань (比干) и Хунь Ю (魂尤). За остальными столами беспорядочно сидят в разных позах, с нарушением этикетных приличий захмелевшие женщины, символизирующие оборотней и нави (яо, 妖). В созданной в 2006 г. профессором Дональдом Стердженом (Donald Sturgeon) гарвардской цифровой библиотеке Chinese Text Project выложены фотографии уже упомянутого ранее издания «Нового ксилографа “Популярного повествования о возведении в ранг духов” с критическими замечаниями господина Чжун Боцзина» нанкинской печати «Цинлайгэ» с предисловием 1695 г. Ниже приведена иллюстрация из него с указанием названия главы в нижнем левом углу страницы: «Су Дацзи пригласила призраков на банкет» («Су дацзи цин яо фуянь», 蘇姐已請妖赴宴) (разворот 13, рис. 7)⁹. Ознакомившись с этой иллюстрацией, можно увидеть определенные сходства в композиции двух изображений, а именно наличие столов. Впрочем, столы — атрибут любого застолья; тем не менее на книжной иллюстрации за столами в основном сидят мужчины, на народной картине — женщины. На книжной иллюстрации столы поставлены организованными рядами, накрыты скатертями и заставлены приборами и снедью. За ними чинно и по всем правилам этикета восседают важные сановники. Также видно, что пиршество происходит в богатом павильоне с резными окнами, нарядными стенами, дорогой крышей с узорными балками, близ водоема с декоративным переходом.

ИЗЛЮБЛЕННЫЕ СЮЖЕТЫ ХУДОЖНИКОВ НАРОДНОЙ КАРТИНЫ

В информативной статье об иллюстрированных изданиях романа «Возведение в ранг духов» и отражении сюжета романа в народной картине японский исследователь книжной иллюстрации Хироюки Такимото отмечает, что чаще всего на картинах *няньхуа* встречаются несколько сюжетов, в числе которых «Чжао Гунмин спускается с горы» («Чжао мингун сяшань», 趙明公下山) и «Сражение у девяти излучин Желтой реки» («Цзюцюй хуанхэ чжэнь», 九曲黃河陣) [12, с. 14]. Изучение российских собраний подтверждает вывод японского специалиста. В фонде МАЭ РАН академика Л. И. Шренка хранится картина из уезда Уцян (武強) (пров. Хэбэй, МАЭ № 675–48/18), изображающая сцену «Чжао Гунмин спускается с горы» [6, с. 72, 75].

Среди просмотренных авторами *няньхуа* из российских собраний удалось обнаружить три варианта картины с названием «Сражение у девяти излучин

⁹ Chinese Text Project. URL: <https://ctext.org/library.pl?if=gb&file=92554&page=57> (дата обращения: 06.07.2020). (На кит. яз.)



Рис. 8. Народная картина «Сражение у девяти излучин Желтой реки» (ГЭ, № ЛТ-6461, [27, с. 184])

Желтой реки»¹⁰. Одна из них включена в каталог народной картины Государственного Эрмитажа под редакцией М. Л. Рудовой под № ЛТ-6461 (рис. 8). Эта картина была изготовлена в печатне «Хунчжан хуадянь» в Янлюцине и приобретена В. М. Алексеевым во время его обучения в Китае в 1906–1909 гг. В каталоге приведен перевод заметки китайского учителя Алексеева по имени Мэн Юйси (孟錫珩, 1870–1938):

Три сестры мстят за своего брата — полководца Чжао Гунмина. Справа на башне стоят три сестры, в руках у них три талисмана, символизирующие рождение ребенка. Эти талисманы, по их мнению, сильнее, чем укрепления у излучины Желтой реки. К ним (слева направо) несутся небесные воины, враги их брата, но все они поглощаются талисманами сестер. Роман «Возведение в ранг божеств» и «Объяснения к грубым картинам» № 401 [27, с. 185].

Приведенный перевод пояснения учителя В. М. Алексеева кажется недостаточно ясным, прочтение главы 50 романа «Трое тетюшек ведут бой на Желтой реке» («Саньгу бай хуанхэ чжэнь», 三姑計擺黃河陣) позволяет лучше понять

¹⁰ Во многих северных провинциях Китая, под влиянием ли этого сюжета романа или нет, сформировалась традиция возведения лабиринтов с фонарями, называемых «Девять изгибов Хуанхэ» (цзюцюй хуанхэ, 九曲黄河), по которым люди ходят в период Праздника фонарей после китайского Нового года. Но на иллюстрациях мы не видим ничего напоминающего лабиринт.

изображенное на картине (рис. 8). Трое сестер Чжао Мингуна по имени Юньсяо (雲霄), Би-сяо (碧霄) и Цюнь-сяо (瓊霄) использовали Золотой сосуд первозданного хаоса (*хунъюань цзиньдоу*, 混元金斗), чтобы с помощью магии затянуть в него врагов. В онлайн-каталоге ГЭ имеется еще одна картина с таким же названием (№ ЛТ-5893¹¹). Картины ЛТ-6461 и ЛТ-5893 отличаются друг от друга персонажами, с которыми борются сестры. На картине № ЛТ-5893 показано, что к их укреплению скачут братья Нэчжа (или Ночжа, 哪咤), Цзиньчжа (金咤), Мучжа (木咤) и полководец Ян Цзянь (楊戩). На картине № ЛТ-6461 (рис. 8) скачущим в сторону платформы изображен Лао-цзы верхом на быке с талисманом в руке, позади него на волшебном троне даосский святой — Изначально почитаемый на небе (*юаньши тяньцзунь*, 元始天尊), за его спиной воин Хуан Тяньхуа (黃天化). В 50-й главе сказано, что они подросли на помощь в противостоянии сестрам и в результате одержали победу над ними¹². В том «Из собраний России» («Элосы цанпинь цзюань», 俄羅斯藏品卷) серии «Собрания ксилографических картин Китая» («Чжунго мубань няньхуа цзичэн», 中國木版年畫集成) под редакцией Фэн Цицзя (馮驥才) включена еще одна картина на этот же сюжет из собрания Российской национальной библиотеки в Санкт-Петербурге (№ 11315, 28, с. 108–109). Она изображает персонажей с двух предыдущих картин: у подножия платформы — Нэчжа; за его спиной пеший Гуан Чэнцзы (廣成子) в театральном гриме и с магической печатью в руках; за ним верхом на буйволе Лао-цзы, от руки которого летят Ножницы золотого водяного дракона (*цзиньцзяо цзянь*, 金蛟剪) и горящая жемчужина; за спиной Лао-цзы полководец Ян Цзянь, выпускающий Небесного пса (*тяньцюань*, 天犬); этот же пес фигурирует на картине из уезда Уцян (МАЭ № 675–48/18). Все три картины сходны композиционно: платформа с сестрами на них расположена справа, враги трех сестер — слева. Объединяет картины наличие оборонительной платформы или башни, которую можно называть укрепленной позицией *чжэнь* (陣). Иллюстрация к упомянутому выше цинскому изданию романа из печатни «Цинлайгэ» содержит только изображение в фас трех сестер, стоящих на платформе; вокруг них бушует море (разворот 15)¹³. Таким образом, не приходится говорить о прямом заимствовании композиции народной картины из книжной иллюстрации.

Еще одним популярным сюжетом с участием героев романа «Возведение в ранг духов», часто встречающимся на народной картине, выступает сцена с названием «Нэчжа покоряет морского дракона» («Нэчжа наохай», 哪咤鬧海). Важно отметить, что история о том, как наделенный волшебной силой маленький Нэчжа победил морского царя-дракона, фигурирует в романах эпохи Мин «Путешествие на запад» У Чэнъэня и «Полный свод собранного о духах трех учений»

¹¹ Все приведенные в статье картины из собрания ГЭ можно просмотреть путем ввода номера картины в окно поиска в онлайн-каталоге музея: <http://collections.hermitage.ru/>.

¹² В онлайн-каталоге ГЭ имеется не полностью сохранившаяся картина на тот же сюжет (№ ЛТ-6270), содержание которой повторяет левую часть картины №ЛТ-6461 (рис. 8).

¹³ Chinese Text Project. URL: <https://ctext.org/library.pl?if=gb&file=92554&page=82> (дата обращения: 08.07.2020). (На кит. яз.)

(«Саньцзяо соушэнь дацюань», 三教搜神大全) неизвестного автора; отсюда этот сюжет пришел в роман «Возведение в ранг духов»¹⁴. В каталоге М. Л. Рудовой представлена картина на этот сюжет, изготовленная в известной мастерской Янлюцина «Цицзяньлун» (齊健隆) (№ ЛТ-662, с. 187), в качестве комментария к которой также приведен перевод пояснения Мэн Юйси:

Ночжа — герой романа «Возведение в ранг божеств». Однажды, когда ему было семь лет от роду, он со своими слугами пошел купаться в море. Уже в то время Ночжа владел волшебным поясом. С помощью своего талисмана он всколыхнул море (стоит слева на берегу). Рассерженный морской дракон (справа) приказал своим сыновьям и внукам сражаться с Ночжа. Последний с берега пускает свой пояс-талисман в сторону морского дракона. Объяснения к грубым картинам. № 384 [27, с.187].

Это иллюстрация к 12-й главе романа «Нэчжа появляется на свет у заставы Чэньтан-гуань» («Чэньтангуань нэчжа чуши», 陳塘關哪咤出世). При сравнении ее с иллюстрацией из издания нанкинской печатни «Цинлайгэ» (разворот 6) мы отметим некоторые сходства в облике и позах персонажей: Нэчжа, подняв одну ногу, собирается метнуть свой волшебный пояс (*цянькунь цзюань*, 乾坤圈); третий сын царя дракона Аобин (敖丙) верхом на драконе держит копьё в поднятой руке. Но композиция изображений разная: на книжной иллюстрации мы смотрим на действие со стороны моря, на лубке — с суши в сторону моря. Отсюда мы делаем вывод о том, что композиция сюжета «Нэчжа покоряет морского дракона» в народной картине также сформировалась не под влиянием книжной иллюстрации.

Хироюки Такимото не упоминает в числе часто встречающихся сюжетов те, что изображены на обнаруженных нами народных картинах. В частности, заслуживает внимания исполненная на высочайшем художественном уровне картина из мастерской «Хэ мао и» (和茂怡) в Янлюцине (МАЭ № 3676–33_1; 29, илл. 45; рис. 9) с названием «Бои-као подносит дары в Сици» («Сици икао цзиньгун», 西岐邑考進貢), выступающая иллюстрацией к 19-й главе «Бои-као подносит дары, чтобы выкупить отца» («Боикао каоцзиньгун шуцзуй», 伯邑考進貢贖罪). Старший сын чжоуского Вэнь-вана Бои-као (伯邑考) был одаренным музыкантом, он изображен играющим на *гуцине*. Во дворец Чжоу-вана в качестве даров он привез десять красавиц в Колеснице семи ароматов (*цисян баочэ*, 七香寶車), Ковер, отрезвляющий опьяненных вином (*синцзютань*, 醒酒毡), и обезьяну с белой мордочкой; эти подношения изображены на картине. Бои-као стал заложником Чжоу-вана, надеясь, что тот отпустит из плена его отца. Любимая наложница

¹⁴ Доказательством популярности образа Нэчжа служит, в частности, картина из фонда МАЭ РАН из Янлюцина (МАЭ № 3676-20_1), на которой показано бушующее море и Нэчжа; но это иллюстрация к эпизоду «Наводнение в монастыре Цзиньшань-сы» («Шуймань цзиньшаньсы», 水漫金山寺) из «Легенды о белой змейке» («Байшэ чжуань», 白蛇傳), где Нэчжа изображен запускающим свой пояс в сторону нечисти, плавающей в воде; здесь он относится к категории оберегающих божеств.



Рис. 9. Народная картина «Бои-као подносит дары в Сици» (МАЭ, № 3676-33_1)

Чжоу-вана Су Дацзи влюбилась в Бои-као, но тот отказал ей, за что она жестоко отомстила. На картине (рис. 9) в центре зала восседает Чжоу-синь, по правую руку от него сидит Су Дацзи, в облаке изображена лисица, разоблачающая подлинный облик коварной красавицы. При сравнении с иллюстрацией из издания печатни «Цинлайгэ»¹⁵ отметим, что на иллюстрации играющего на *гуцине* юношу слушают Чжоу-ван, Су Дацзи и двое сановников, действие происходит внутри павильона; на народной картине содержание главы представлено более развернуто, участвует гораздо больше персонажей.

В альбоме «Редкие китайские народные картины из советских собраний» мы встречаем еще одну интересную картину из ГЭ, которую можно считать попыткой изложить действие почти всего романа «Возведение в ранг духов» на одном листе (№ ЛТ-4767, 29, илл. 46). По мнению исследователей, эта картина была создана в уезде Вэйсянь (濰縣) провинции Шаньдун: «На картине, разделенной на четыре части, изображены различные эпизоды из исторической эпопеи “Возведение в ранг божеств” (XVI в.). Каждая состоит из нескольких сцен, обозначаемых термином *чу*, который заимствован из театрального лексикона»; далее приведено подробное описание каждой из 22 сцен [29, с. 47]. На наш взгляд, по стилю, колориту и манере исполнения она похожа на картины из уезда Уцянь (武強), отличительной чертой которых было размещение на одном листе множества сцен *чу* (出) с текстовыми пояснениями. Возможно, исследователи исходили из того, что В. М. Алексеев побывал в уезде Вэйсянь в 1907 г. и, вероятно, приоб-

¹⁵ Chinese Text Project. URL: <https://ctext.org/library.pl?if=gb&file=92554&page=51> (дата обращения: 08.07.2020). (На кит. яз.)

рел картину там; мы же не исключаем возможности продажи картин из мастерских Уцян в Шаньдуне либо тесных связей между мастерскими двух регионов.

Сходные «повествования в картинках» выпускали в начале XX в. шанхайские печатни, продукция которых изготавливалась новым типографским способом, что отражалось на точности оттиска и снижало стоимость. Так, в собрании ГЭ имеется серия картин (№ ЛТ-5364, № ЛТ-5365) с названием «Вновь вырезанное о том, как У-ван воевал против Чжоу, и возведении в ранг духов» («Синькэ уван фачжоу фэншэнь бан цянъ бэнь», 新刻武王伐紂封神榜). На картинах указан год *биньгу* (丙午, 1906) и название мастерской «Чжаоида» (趙一大), одной из самых известных в Шанхае, эти картины приобрел В. М. Алексеев, скорее всего в 1909 г. во время поездки в Шанхай. На каждом оттиске по шесть сцен, имена персонажей подписаны: на первом листе (№ ЛТ-5364) фигурируют уже описанные сцены, где Нэчжа воюет с морским царевичем; о том, как Цзян Цзыя разоблачил оборотня Нефритовой лютни и притащил его к Чжоу-синю (глава 16); как леопард Шэнь-гун отсек себе голову мечом и ее унес аист (глава 37). При этом сцена с участием Шэнь-гуна полностью копирует композицию книжной иллюстрации издания «Сысюэ цаотан». На втором листе (№ ЛТ-5365) можно опознать сцену о битве у девяти излучин Желтой реки с тремя сестрами Чжао Мингуна. Отметим, что все персонажи изображены в театральных костюмах и гриме, но действие происходит не на сцене.

На картине известной шанхайской мастерской «Суньвэнья» (孫文雅, № ЛТ-5363) изображены события из 69-й главы романа под названием «Армия Кун Сюаня блокирует хребет Золотого петуха» («Кунсюань бин цзу цзиньци лин», 孔宣兵阻金雞嶺). Персонажи также изображены в актерском облачении и гриме, художник точно передает детали повествования: в соответствии со строками романа за спиной у Кун Сюаня изображено пять разноцветных лучей света. Такого рода батальные сцены были типичными для народных картин из Шанхая и Янлюцина (особой популярностью пользовались батальные сцены в театральных постановках). Скорее всего, художник создавал серии батальных сцен по мотивам разных произведений, а не серию картин к роману «Возведение в ранг духов».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В статье были кратко описаны сложный процесс формирования романа «Возведение в ранг духов» и история его печатных изданий с акцентом на особенностях развития иллюстративного материала. Мы увидели, что иллюстрированные старопечатные издания романа, как правило, были трех типов: только с портретами-*сян* основных персонажей (количество рисунков достигало 50), только с изображениями сцен, также названных «портретами-*сян*» (обычно до 100 рисунков) и с рисунками обоих типов одновременно (более 150 иллюстраций на издание). Первые два типа характерны для ксилографических изданий, причем иллюстрации к ранним изданиям отличались лучшим качеством. Третий тип распространен в литографиях. В Научной библиотеке СПбГУ имеются образцы каждого типа. Можно отметить, что среди них иллюстрации издания,

хранящегося под шифром ВУ 145, грубее по исполнению, чем в экземплярах из Франции и Гарварда, а раннее издание хул. 717 (1769 г.) с портретами персонажей, напротив, выполнено более качественно, нежели другие приведенные в исследовании аналогичные книги. Литография хул. 2378 невысокого качества. Сопоставление университетских экземпляров с книгами из зарубежных хранилищ также показало, что издатели ксилографов и литографов в плане содержания следовали двум разным отличным друг от друга канонам. Оба канона могло объединять стремление художников вводить в рисунки отдельные повторяющиеся детали, несущие определенную смысловую нагрузку.

Обзор ряда народных картин *няньхуа*, произведенных в разных центрах — Янлюцине, уездах Уцян, Вэйсянь и в Шанхае — позволяет заключить, что композиция народных картин не воспроизводит книжные иллюстрации из издания «Сысюэ цаотан», отмечаются лишь некоторые сходства в облике персонажей, способе отображения сцен и использовании редких одинаковых деталей. Следует отметить относительно малое количество картин по мотивам романа «Возведение в ранг духов» в сравнении с картинами к роману «Троецарствие», а также к историческим эпопеям о Сюэ Диншане (薛丁山), о династиях Суй и Тан, о семье генералов Ян, о Белой змейке. Также в российских собраниях мы не нашли ни одной картины, которая изображала бы театральное действие на сцене (*сичу*, 戲出) с участием героев романа, хотя пьесы по мотивам романа бытовали в народе в большом количестве. Мы предполагаем, что композиции этих картин создавались самими мастерами народной картины. Так, в Янлюцине сформировался устойчивый канон изображения некоторых сцен, что видно на примере сюжета «Сражение у девяти излучин Желтой реки». Можно предположить, что эти картины могли быть навеяны творчеством бродячих сказителей, либо становились результатом прочтения самого романа, что предполагало грамотность их создателей. Вместе с тем заметны попытки художников *няньхуа* экспериментировать и создавать произведения, наполненные новыми композиционными идеями (№ ЛТ-4767). О том, насколько широко было распространено такое явление и с чем оно могло быть связано (возможно, с конкуренцией за благосклонность покупателей), судить пока трудно: небольшое количество доступных для исследования лубков по мотивам романа позволяет видеть лишь часть общей картины.

Литература

1. Рифтин Б.Л. «Пинхуа о походе У-вана против Чжоу Синя» как образец китайской народной книги // Жанры и стили литератур Китая и Кореи. М.: Наука, 1969. С. 104–117.
2. Гуревич И.С. Историческая грамматика китайского языка. Язык прозы на *байхуа* периода Сун-Юань (*пинхуа*). СПб.: Петербургское востоковедение, 2008. С. 85–101.
3. Гуревич И.С. «Пинхуа о походе У-вана на Чжоу» и роман «Возведение в ранг духов» (предварительные мысли) // Письменные памятники Востока. 2014. № 2 (21). С. 108–116.
4. Павловская Л.К. О жанре *пинхуа* // Письменные памятники и проблемы истории культуры народов Востока. IX годичная научная сессия ЛО ИВ АН СССР (автоаннотации и краткие сообщения). М.: Наука, ГРВЛ, 1973. С. 109–112.

5. *Виноградова Т.И.* Мир как «представление»: китайская литературная иллюстрация. СПб.: Альфарет, 2012.
6. *Завидовская Е.А., Рудь П.В.* Самые ранние китайские народные картины *няньхуа* в России: историографическая ценность коллекции академика Л.И. Шренка в собрании МАЭ РАН // *Этнография*. 2020. № 1 (7). С. 46–77.
7. 陸三強. 封神演義的成書及作者 // *陝西師大學報*. 1991.第2期.頁97–101. [*Лу Саньцянь*. Формирование романа «Возведение в ранг духов» и его автор // *Шэньси шифань да-сюэбао*. 1991. № 2. С. 97–101.] (На кит. яз.)
8. 周博. 封神演義的成書及其在明清時期的傳播研究. 碩士學位論文. 廣西師範大學, 2007. 82頁. [*Чжу Бо*. Изучение вопросов складывания книги «Возведение в ранг духов» и ее распространения в минскую и цинскую эпохи. Дисс. на соиск. степ. магистра. Гуансийский педагогический университет, 2007.] (На кит.яз.)
9. 張愛良. 封神演義成書研究. 碩士學位論文. 蘭州大學, 2011. 42頁. [*Чжан Айлян*. Изучение истории образования книги «Фэншэнь яньи». Дисс. на соиск. степ. магистра. Ланьчжоуский университет, 2011.] (На кит.яз.)
10. 褚殷超. 封神演義傳播研究. 碩士學位論文. 山東大學, 2006. 67頁. [*Чу Иньчао*. Изучение распространения романа «Возведение в ранг духов». Дисс. на соиск. степ. магистра. Шаньдунский университет, 2006.] (На кит.яз.)
11. 馮軍. 封神演義版本詮釋簡論 // *大慶師範學院學報*. 2012. 第32卷. 第5期. 頁63–66. [*Фэн Цзюнь*. Коротко о комментированных изданиях романа «Возведение в ранг духов» // *Дацин шифань сюэюань сюэбао*. 2012. Т. 32, № 5. С. 63–66.] (На кит. яз.)
12. 瀧本弘之 (Hiroyuki Takimoto). 封神演義的圖像及其淵源 // *年畫研究*. 2015. 第4期 (秋). 頁6–20. [*Такимото Хироюки*. Изображения к роману «Возведение в ранг духов» и их истоки // *Няньхуа яньцзю*. 2015. С. 6–20]. (На кит. яз.)
13. 瀧本弘之編集者. *中国古典文学插画集成(9).小说集(3)*. 東京都: 遊子館, 2012 [Собрание иллюстраций к классическим романам Китая 9. Романы 3. / Такимото Хироюки (ред.).Токио: Юсикан 2012.] (На яп. яз.)
14. Feng-shen-yen-i. Die Metamorphosen der Goetter: historisch-mythologischer Roman aus dem Chinesischen // *Übersetzung der Kapitel 1 bis 46 von Wilhelm Grube; ergänzt, eingeleitet und hrsg. von Herbert Mueller*. Leiden: Brill, 1912.
15. Witt B. Die Nezha-legende Im Roman Investitur Der Gotter Fengshen Yanyi: Eine Literaturwissenschaftliche Untersuchung Und Kontextualisierung (Lun Wen — Studien Zur Geistesgeschichte Und Literatur in China, Book 25). Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2020.
16. Witt B. Fengshen yanyi 封神演義 Illustrations: Bridging Religion and Entertainment. URL: <http://epaper.ccstw.nccu.edu.tw/wp-content/uploads/2019/11/Barbara-Witt.pdf> (дата обращения: 21.07.2021).
17. 李亦輝. 《封神演義》考論北京: 人民文學出版社, 2018. [*Ли Ихуэй*. Изыскания о романе «Возведение в ранг духов». Пекин: Жэньминь вэньсюэ чубаньшэ, 2018.] (На кит. яз.)
18. 徐朔方. 前言. 封神演義 // *京本小說集成.冊1*. 上海: 上海古籍出版社, 1994. [*Сюй Шофан*. Предисловие. Возведение в ранг духов // *Собрание романов в столичных изданиях*. Т. 1. Шанхай: Шанхай гуцзи чубаньшэ, 1994.] (На кит. яз.)
19. 張燕嬰. 明末出版家周之標不是女性 // *新世紀圖書館*. 2014. 第5期. 頁77–78. [*Чжан Яньин*. Позднеминский издатель Чжоу Чжибяо не был женщиной // *Синь шицзи тусугуань*. 2014. № 5. С. 77–78.] (На кит. яз.)
20. *Завидовская Е.А., Маяцкий Д.И.* Описание собрания китайских книг академика В. П. Васильева в фондах Восточного отдела Научной библиотеки Санкт-Петербургского государственного университета. СПб.: Институт Конфуция в СПбГУ; Изд-во «Студия НП-Принт», 2012.

21. Завидовская Е. А. Иллюстрированные издания и народные картины *няньхуа* к новеллам Пу Сунлина «Описание удивительного из кабинета Ляо» // Вестник НГУ. Серия: История, филология. 2020. Т. 19. № 4: Востоковедение. С. 94–107.
22. 曾白融主編. 京劇劇目辭典. 北京: 中國戲劇出版社, 1989. [Словарь пьес пекинской оперы / Чжэн Байжун (ред.). Пекин: Чжунго сицзюй чубаньшэ, 1989.] (На кит.яз.)
23. 吳新雷主編. 中國昆劇大辭典. 南京: 南京大學出版社, 2002. [Большой словарь китайской драмы *куньцюй* / У Синьлэй (ред.). Нанкин: Наньцзин дасюэ чубаньшэ, 2002.] (На кит. яз.)
24. 中國京劇百科全書. 《中國京劇百科全書》編輯委員會.北京: 中國大百科書出版社. 2011. [Энциклопедия столичной драмы Китая. Редакторский комитет «Энциклопедии столичной драмы Китая». Пекин: Чжунго дабайкэшэ чубаньшэ, 2011.] (На кит. яз.)
25. 张道一主編. 老戲曲年畫. 上海:上海畫報出版社, 1999. [Старые театральные народные картины / Чжан Даои (гл. ред.). Шанхай: Шанхай хуабэо чубаньшэ, 1999.] (На кит. яз.)
26. 王樹村. 戲出年畫. 第一冊. 北京: 北京大學出版社, 2007. [Народные картины с театральными сценами/ Ван Шуцунь (ред.). Т. 1. Пекин: Бэйцзин дасюэ чубаньшэ, 2007.] (На кит. яз.)
27. Рудова М. Л. Китайская народная картина *няньхуа* из собрания Государственного Эрмитажа: Каталог выставки. СПб.: Славия, 2003.
28. 冯骥才主編. 中國木版年畫集成. 俄羅斯藏品卷. 北京: 中華書局, 2009. [Собрание ксилографических картин Китая. Том «Из собраний России» / Фэн Цицзай (гл. ред.). Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 2009.] (На кит. яз.)
29. Рифтин Б. Л., Ван Шуцунь. Редкие китайские народные картины из советских собраний. Л.: Аврора, 1991.

References

1. Rifting B. L. “*Pinghua* about Wu-wang’s campaign against Zhou Xin” as a sample of Chinese folk book. *Genres and styles of Chinese and Korean literature*. Moscow, Nauka Publ., 1969. P. 104–117. (In Russian)
2. Gurevich I. S. *Historical grammar of the Chinese language. Baihua prose language of the Song-Yuan periods (pinghua)*. St. Petersburg, Oriental Studies of Petersburg, 2008. P. 85–101. (In Russian)
3. Gurevich I. S. “*Pinghua* about Wu-wang’s campaign against Zhou Xin” and “Investiture of the Gods” (preliminary thoughts). *Oriental manuscripts*. 2014. No. 2 (21). P. 108–116. (In Russian)
4. Pavlovskaja L. K. About the *pinghua* genre. *Written monuments and problems of the history of culture of the peoples of the East*. IX annual scientific session of the Leningrad Branch of the Institute of Oriental Studies of the USSR Academy of Sciences (auto-annotations and short reports). Moscow, Nauka Publ., 1973. P. 109–112. (In Russian)
5. Vinogradova T. I. *The world as a “representation”*: *Chinese literary illustration*. St. Petersburg, Alpharet Publ., 2012. (In Russian)
6. Zavidovskaia E. A., Rud P. V. The earliest Chinese folk paintings of *nianhua* genre in Russia: the historiographic value of the collection of academician L. I. Shrenk in the fund of the MAE RAS. *Ethnography*. 2020. No. 1 (7). P. 46–77. (In Russian)
7. Lu Sanqiang Formation of “Investiture of the Gods” and Its Author. *Shaanxi shifan daxuebao*. 1991. No. 2. P. 97–101. (In Chinese)
8. Zhou Bo. A Study on the Formation of the “Investiture of the Gods” and Its Spread in the Ming and Qing Dynasties. *Shuoshi xuewei lunwen*. Guangxi shifan daxue, 2007. (In Chinese)

9. Zhang Ailiang. *A Study on the Formation of the "Investiture of the Gods"*. Shuoshi xuewei lunwen. Lanzhou daxue, 2011. (In Chinese)
10. Chu Yinchao. *A Study on the Spread of the "Investiture of the Gods"*. Shuoshi xuewei lunwen. Shandong daxue, 2006. (In Chinese)
11. Feng Jun. A Brief Study on editions of the "Investiture of the Gods" with commentaries. *Daqing shifan xueyuan xuebao*. 2012. Vol. 32. No. 5. P.63–66. (In Chinese)
12. Takimoto Hiroyuki. Illustrations for "Investiture of the Gods" and their Sources. *Nianhua yanjiu*. 2015. No. 4. P.6–20. (In Chinese)
13. *Compendium of Illustrations for the Classical Chinese Literature 9. Collection of Novels 3* / Takimoto Hiroyuki (ed.). Tokyo, Yushikan, 2012. (In Japanese)
14. Feng-shen-yen-i. *Die Metamorphosen der Goetter: historisch-mythologischer Roman aus dem Chinesischen. Übersetzung der Kapitel 1 bis 46 von Wilhelm Grube; ergänzt, eingeleitet und hrsg. von Herbert Mueller*. Leiden, Brill, 1912.
15. Witt B. *Die Nezha-legende Im Roman Investitur Der Gotter Fengshen Yanyi: Eine Literaturwissenschaftliche Untersuchung Und Kontextualisierung (Lun Wen — Studien Zur Geistesgeschichte Und Literatur in China, Book 25)*. Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2020.
16. Witt B. *Fengshen yanyi 封神演義 Illustrations: Bridging Religion and Entertainment*. URL: <http://epaper.ccstw.nccu.edu.tw/wp-content/uploads/2019/11/Barbara-Witt.pdf> (accessed: 21.07.2021).
17. Li Yihui. *Investigation of the "Investiture of the Gods"*. Beijing, Renmin wenzue chubanshe, 2018. (In Chinese)
18. Xu Shuofang. Preface. "Investiture of the Gods". *Collection of Novels published in Capital. Vol. 1*. Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1994. (In Chinese)
19. Zhang Yanying. Publisher of the Late Ming period Zhou Zhibiao was not a woman. *Xin shiji tushuguan*. 2014. No. 5. P.77–78. (In Chinese)
20. Zavidovskaia E. A., Maiatskii D.I. *Description of the collection of Chinese books by academician V.P. Vasiliev in the funds of the Oriental Department of the Scientific Library of St. Petersburg State University*. St. Petersburg, Publishing house "NP-Print Studio", 2012. (In Russian)
21. Zavidovskaia E. A. Illustrated editions and popular woodblock prints *nianhua* of the "Strange Stories from a Chinese Studio" by Pu Songling. *Vestnik NGU. Series: History and Philology*. 2020. Vol. 19. No. 4: Oriental Studies. P.94–107. (In Russian)
22. *Dictionary of Peking opera plays* / Zeng Bairong (ed). Beijing, Zhongguo xiju chubanshe, 1989. (In Chinese)
23. *Big dictionary of Chinese kinju opera*. Wu Xinlei (ed). Nanjing, Nanjing daxue chubanshe, 2002. (In Chinese)
24. *Encyclopedia of the Chinese Peking opera*. Editing committee of the "Encyclopedia of the Chinese Peking opera". Beijing, Zhongguo dabaikeshu chubanshe, 2011. (In Chinese)
25. *Old drama woodblock prints*. Zhang Yidao (ed). Shanghai: Shanghai huabao chubanshe, 1999. (In Chinese)
26. Wang Shucun. *Woodblock prints with theatre scenes*. Vol. 1. Beijing, Beijing daxue chubanshe, 2007. (In Chinese)
27. Rudova M. L. *Chinese popular picture nianhua from the collection of the State Hermitage. Exhibition catalogue*. St. Petersburg, Slavia Publ., 2003. (In Russian)
28. *Compendia of the Chinese woodblock new year pictures. Volume from the Russian collections* / Feng Jicai (ed). Beijing, Zhonghua shuju, 2009. (In Chinese)
29. Riftin B. L., Wang Shucun. *Rare Chinese popular prints from the Soviet collections*. Leningrad, Avrora, 1991. (In Russian)

Ишутина Ю. А.

(Дальневосточный федеральный университет, Россия)

РОЛЬ ТЕКСТОВ КОНФУЦИАНСКОЙ КУЛЬТУРЫ В ФОРМИРОВАНИИ НРАВСТВЕННОГО ИДЕАЛА В КИТАЕ В ЭПОХУ ГЛОБАЛИЗАЦИИ

Аннотация: Глобализация, как рекомендуемая западной культурой форма существования сообщества потребления, кроме осязаемых материальных выгод, предназначавшихся новым членам сообщества, таит в себе экзистенциальные опасности для существования самобытных культур. Интенсивные процессы глобализации, в которые включены практически все государства современного мира, характеризуются специфическим диалогом между глобальной культурой и культурами традиционных сообществ. На каждый вызов они вынуждены давать ответ, чтобы сохранить целостность культурного ядра. Китайское континентальное общество успешно решает эту задачу путем обращения к текстам конфуцианской культуры, которые адаптированы к требованиям времени и новой специфике китайской повседневности.

Ключевые слова: управляемая глобализация, конфуцианство, КНР, нравственные идеалы.

Ishutina Yuliya

(Far Eastern Federal University, Russia)

THE ROLE OF CONFUCIAN CULTURE TEXTS IN SHAPING THE MORAL IDEAL IN CHINA IN THE ERA OF GLOBALIZATION

Abstract: Globalization, as the form of existence of a consumer community recommended by Western culture, besides tangible material benefits intended for new members of the community, is fraught with existential dangers for the existence of distinctive cultures. The intensive processes of globalization, which include almost all states of the modern world, are characterized by a specific dialogue between the global culture and the cultures of traditional communities. They are forced to respond to every globalization challenge in order to preserve the integrity of the cultural core. The Chinese continental society successfully solves this problem by referring to the texts of Confucian culture, which are adapted to the requirements of the time and updated to the new specifics of Chinese everyday life.

Keywords: managed globalization, Confucianism, Mainland China, moral ideals.

Глобализация с китайской спецификой подразумевает государственное управление ее процессами, что позволяет сохранять ядро конфуцианской культуры и создавать нравственный идеал модернизированного китайца, сочетающего приверженность традиционным ценностям и социальную мобильность. Актуальность темы обусловлена эволюцией процессов национальной идентичности в континентальном Китае, который стремится сформировать гармоничное модернизированное сообщество, опираясь, в том числе, и на базовые тексты конфуцианской культуры, которые являются важнейшим средством формирования

национального самосознания. Тексты традиционной культуры, рекомендуемые для изучения в школе, создают особую парадигму мышления, благодаря которой гражданин приобретает полезную привычку чтения конфуцианской литературы на протяжении всей жизни. Циклический подход к закреплению культурного паттерна заметен и в том, что литература конфуцианского содержания предлагается китайскому читателю не только как философская, но и как эстетическая, воспитывающая особый вкус к этике и эстетике китайской повседневности, что актуально для взрослых членов сообщества. Наиболее информативные работы по теме принадлежат китайским публицистам Ван Яну [1], Вэй Шушэну [2] и др.

Целью исследования является определение роли текстов конфуцианской культуры в процессе нравственного воспитания в КНР в контексте управляемой глобализации. Гипотеза заключается в том, что конфуцианство позволяет сохранить стабильную основу функционирования китайского общества в эпоху глобализации, создавая у граждан чувство уверенности и стабильности, которое достигается за счет включенности в единое пространство текстов культуры.

Материалом для написания статьи послужил сборник сентенций под названием «Книга о благодати», в котором представлено 800 крылатых фраз философов разных эпох; цитаты сопровождаются комментарием и предназначены широкому кругу читателей [3]. Прецедентные высказывания разделены на восемь глав: 忠篇 (Zhōng piān) — «Глава о верности и преданности» (54 иероглифических страницы), 孝篇 (Xiào piān) — «Глава о сыновней почтительности» (20 стр.), 智篇 (Zhì piān) — «Глава о мудрости» (66 стр.), 勇篇 (Yǒng piān) — «Глава о доблести» (60 стр.), 礼篇 (Lǐ piān) — «Глава о ритуале» (44 стр.), 义篇 (Yì piān) — «Глава о долге» (36 стр.), 廉篇 (Lián piān) — «Глава о чистоте» (12 стр.), 耻篇 (Chǐ piān) — «Глава о постыдном» (15 стр.).

С нашей точки зрения, тематическая последовательность цитат и пояснений в источнике не случайна: так авторы репрезентируют степень важности излагаемого материала. Краеугольным камнем конфуцианства является учение о любви к Родине и служении ей, а для этого необходимо поддерживать четкую иерархическую структуру в обществе, включая и семью, как базовую социальную ячейку. В китайском случае эффективность воспитания зависит, в том числе, и от умелого обращения к эпическим примерам древности. «Книга о благодати» не имеет политизированного подтекста, а сентенции, касающиеся формирования чувства патриотизма, представляют собой кристаллизацию философской мысли различных эпох и представителей различных школ.

По объему главы исследуемого источника разнятся, что скорее свидетельствует об авторском подходе и эстетических предпочтениях Вэй Пуфэна и Тан Цзицзюня, чем о недостаточности компилируемого материала. Исследователи структурируют информацию, делая акцент на главенстве идей подчинения и почитания. Их анализ касается как сферы межличностных отношений, в которой приоритет имеет мнение старшего по возрасту или социальному положению, так и отношений между гражданином и государством, где безусловный авторитет остается за последним.

Итак, первая глава («Глава о верности и преданности») делится на четыре параграфа, последовательность которых отражает расстановку акцентов в китайском традиционном обществе:

- 热爱祖国, rè ài zúguó («Любовь к родине»);
- 尽忠职守, jìn zhōng zhí shǒu («Беспредельная преданность и соблюдение долга»);
- 诚实守信, chéng shí shǒu xìn («Искренность в делах и соблюдение веры»);
- 敬天爱人, jìng tiān ài rén («Уважение воли Неба и гуманность»).

Вторая глава («Глава о сыновней почтительности») содержит два параграфа:

- 孝敬父母, xiào jìng fùmǔ («Уважение родителей и подчинение им»);
- 以己推人, yǐ jǐ tuī rén («Свое поведение — лучший пример»).

Если в первых главах содержатся базовые понятия, выделяемые нами условно, так как они, конечно же, усваиваются китайцами в сложном комплексе нравственных установок, то последующие главы содержат уже прямое наставление к действию, что позволяет нам переводить в императиве.

Третья глава («Глава о мудрости») включает в себя побуждения к действиям:

- 重教好学, zhòng jiào hào xué («Учись, отдавая себя учению»);
- 追求真理, zhuī qiú zhēn lǐ («Следуй истине»);
- 明辨是非, míng biàn shì fēi («Различай и разграничивай»);
- 重视人才, zhòngshì réncái («Развивай свои дарования»).

Четвертая глава («Глава о доблести») структурно поделена на следующие параграфы:

- 自强不息, zì qiáng bù xī («Неустанно совершенствуйся»);
- 修身立德, xiū shēn lì dé («Своим примером утверждай силу благодати»);
- 志向远大, zhì xiàng yuǎndà («Стремись к большим свершениям»).

Пятая глава («Глава о ритуале») делится на параграфы:

- 依礼而立, yī lǐ ér lì («Опираясь на ритуал, живи по ритуалу»);
- 重视规范, zhòng shì guīfàn («Уделяй внимание обстановке»);
- 合同众人, hé tóng zhòng rén («Будь с народом»).

В шестой главе («Глава о долге») всего один параграф:

- 维护正义, wéi hù zhèngyì («Защищай справедливость»).

В седьмой главе («Глава о чистоте») говорится:

- 正直无私, zhèng zhí wú sī («Стремись к бескорыстию»);
- 廉洁奉公, liánjié fènggōng («Будь честен с другими»).

В заключительной главе («Глава о постыдном») содержатся два параграфа, названия которых скорее вдохновляют, чем укоряют:

- 有所不为, yǒu suǒ bù wèi. («Праздное времяпрепровождение»);
- 知耻近勇, zhī chǐ jìn yǒng («Признание ошибки — уже смелость») [3, с. 3].

Каждая глава сборника не только содержит несколько предложений на классическом языке с обязательной отсылкой к автору крылатой фразы и указанием источника, но и сопровождается комментарием на современном китайском языке и лаконичной историей происхождения той или иной фразы.

Объем статьи не позволяет представить тщательный анализ всех конфуцианских категорий в их функциональном применении, поэтому мы рассмотрим репрезентацию наиболее актуальных категорий нравственности: 孝 (xiào) — «сыновней почтительности» и 忠 (zhōng) — «верности» — в китайской повседневности, ограничившись территориальными рамками КНР.

Мораль, как правило, выступает в качестве «неписаного закона», реализуя свою регулятивную функцию, в первую очередь посредством обыденного сознания. Мораль восходит к феномену обычая, а индивид усваивает основные нравственные ценности в процессе личностной социализации. Межличностные взаимоотношения проникнуты нравственностью, они подвергаются оценке и проходят проверку на жизненную целесообразность. У одного и того же народа этические установки могут претерпевать изменения в течение долгого периода времени и зачастую под влиянием извне, например в период активных отношений со значимыми другими, или под воздействием глобализации.

Анализируя понятия морали и нравственности, принятые у китайцев, мы должны обращать внимание на весь мир Восточной Азии, народы которой обладают специфическим менталитетом и особой системой взаимоотношений. Как утверждает А. Н. Мещеряков, вектор развития большинства восточных обществ до недавнего времени был направлен на старшее поколение, жизнь которого считалась более ценной, чем младшего. Это можно уяснить, просмотрев некоторые средневековые медицинские трактаты, в которых присутствуют целые главы, посвященные уходу за пожилыми людьми, но нет ни слова о том, как ухаживать за младенцами [4, с. 284].

Китайская литература содержит обширный пласт поучительных историй, например о том, как почтительный сын во время грозы торопился на могилу матери с криком «Мама, не бойся!», ведь при жизни она боялась громовых раскатов; а другой добродетельный конфуцианец ночью спал нагим, подставляя свое тело комарам, чтобы они не питались кровью его родителей [5, с. 10].

В старом китайском обществе отмечали дни рождения только пожилых людей, поэтому и существует традиция угощения именинника 寿面 (shóumiàn) длинной лапшой долголетия. В современном китайском социуме детские дни рождения начали праздновать не так давно, не более 20 лет назад. Вектор почитания постепенно поворачивается в сторону нового, молодого поколения. Политика ограничения рождаемости, реализуемая в КНР, даже после поправок 2013 г., строго регулирует прирост ханьских семей, в результате самым главным человеком в клане становится малыш, окруженный большой китайской семьей.

Китайское общество живет по четко выстроенным правилам взаимоотношений, когда мнение старшего поколения считается окончательным и обсуждению не подлежит. Это способно сплотить семью, особенно если учесть, что китайцы традиционно живут тремя поколениями вместе и лишь небольшой процент молодых семей проживает отдельно не в связи с трудовой занятостью в другом районе, регионе, провинции, а по собственному желанию (материальным возможностям). Авторитет старшего бесспорен, а присутствие пожилого человека в семье считается благом, о чем свидетельствует пословица:

家有一个老就像有一个宝。 Jiā yǒu yí gè lǎo, jiù xiàng yǒu yí gè bǎo [3, с. 30].

В семье старик — что драгоценность¹.

Категория сыновней почтительности 孝 (xiào) включает не только взаимоотношения отцов и детей, но и широко применима в обществе в целом. Так, в старом Китае жена подчинялась мужу, а если учесть, что «свободных» женщин в Китае не было никогда, то женщина подчинялась мужчине. После смерти мужа она следовала советам сына, но, с другой стороны, мать являлась представителем старшего поколения, а значит, последнее слово оставалось за ней. В свою очередь, «идеальная» жена должна была совершить ритуальное самоубийство, а власти даже брали такие семьи на обеспечение. В менее драматичных случаях ожидалось, что женщина больше не выйдет замуж, так как 好女子不吃两个家的婚茶 (hǎo nǚzi bù chī liǎnggè jiāde hūnchá) — «хорошая невеста два раза замуж не выходит».

Как свидетельствует А. А. Маслов, дочерняя почтительность в некоторых случаях могла реализоваться специфически: существовал ритуал перехода из женского в мужское, называемый 阴阳交 (yīnyángjiāo), когда девушка принимала особые пилюли, прекращавшие естественный цикл ежемесячных выделений, и она могла осуществлять все обряды, связанные с культом предков [6, с. 205].

Подчинение младшего старшему не ограничивалось кругом клана или семьи — оно пронизывало все общество, создавая многочисленные вертикальные связи и структурируя социум на каждом ярусе. Так, ученик подчинялся учителю, и тот мог воздействовать на ребенка физически. Об этом свидетельствуют не только сохранившиеся в китайской школе меры наказания — от легкого удара линейкой по рукам до долгого стояния сцепив руки сзади. Иероглиф 教 (jiào) также свидетельствует о наличии двух важных компонентов обучения: в его состав входят графемы «сыновняя почтительность» и «бить, ударять» (слева и справа соответственно).

Следование предписаниям 孝 (xiào) означало особый стиль поведения младшего, когда нельзя было принимать пищу или разговаривать раньше, чем это сделает старший. Общаться с ним следовало сидя на коленях, а в случае, когда

¹ Здесь и далее перевод Ю. Ишутинной.

младший провинился, руки располагали вытянутыми к старшему, так в китайском языке сложилось понятие 对不起 (duìbùqǐ) — букв. «не сметь подняться», в современном языке переводимое как «извините».

Конфуцианская категория почтительности охватывала все общество, а не только слой интеллигенции. Так, в сборнике мы обнаруживаем следующую сентенцию:

家贫知孝子，国乱识忠臣。 Jiā pín zhī xiào zǐ, guó luàn shí zhōng chén [3, с. 45].

И в бедных семьях растут почтительные сыновья, и в годы смуты в государстве служат верные сановники.

Категория сыновней почтительности 孝(xiào) дополняется категорией верности, преданности 忠(zhōng) и веры 信(xìn).

Так, Фэн Мэнлун вопрошает:

不忠不信,何以立于天地之间? Bù zhōng bù xìn, héyǐ lì yú tiāndì zhījiān? [3, с. 56]

На чем будет стоять Поднебесная, если не будет ни верности, ни веры?

Моцзы увещевает: «Гармония достигается только взаимной заботой, обоюдной выгодой и уступками, которые жители (Срединного государства) делают друг другу»:

兼相爱,交相利。 Jiān xiāng ài, jiāo xiāng lì [3, с. 46].

Хань Ин и вовсе призывает к почти христианскому непротивлению злу насилием:

人善我,我亦善之; 人不善我,我亦善之。 Rén shàn wǒ, wǒ yì shàn rén, rén bù shàn wǒ, wǒ yì shàn zhī.

Люди окружают меня добротой, и мои намерения к ним добры; люди относятся ко мне нехорошо, я все же отплачиваю им добром [3, с. 49].

Несмотря на значительное повышение уровня грамотности, на доступность текстов конфуцианской литературы, на популяризацию конфуцианских категорий в массмедиа, китайский социум, вследствие стремления к обогащению и приобщения к столь привлекательному образу жизни глобального сообщества потребления, зашел в нравственный тупик, выход из которого, как водится, надо искать в блистательном и героическом прошлом нации и народа. Однако в век высоких технологий и денежных отношений эффективнее обращаться не к героям эпических сказаний, а к героям наших дней.

Категория бескорыстной помощи — вот то, что потеряно в современном китайском континентальном обществе и ощущается самими китайцами очень

остро. Но примеры успешных людей, охотно жертвующих частью своих доходов в общие сборы для действительно нуждающихся, пострадавших от воли Небес, наверное, не так яркие и актуальны, как незыблемые образцы времен революционной романтики и национального подъема. Таких народных героев, как Су Нин, Цзя Лидань, Лэй Фэн и др., очень много. Невероятное количество общеобразовательных школ, крупных компаний и магазинов в континентальном Китае носят их славные имена. От нуворишей их отличают преданность Родине и бескорыстное служение китайскому народу.

Благодаря переосмыслению традиционных ценностей образы героев недавнего прошлого удачно вписаны в конфуцианскую парадигму и могут послужить примером для подражания. Об этом свидетельствует, например, многолетняя популярность верного маоиста, молодого бойца Народно-освободительной армии Китая Лэй Чжэнсина, более известного как товарищ Лэй Фэн (1940–1962). Ему выдалось жить в те самые годы революционного подъема, и искренность, с которой он увлекся делом Мао, соотносится с той самой категорией верности 忠 (zhōng), о которой мы говорили выше. Под верностью, как понимал ее Лэй Фэн, подразумевается прежде всего преданность курсу КПК и Родине. Эти два понятия были для него неразделимы: «После освобождения Китая я обрел семью, это КПК!» [1, с. 39]

Приверженность идеям Мао подразумевала умение жертвовать и большим, и малым. Так, в интервью Гао Цзяньго, начальника Шэньянского военного округа, ныне Северной зоны боевого командования, мы читаем: «В августе 1960 г. в составе группы новобранцев Лэй Фэн участвовал в ликвидации наводнения на водохранилище, где бойцам приходилось в течение семи суток сдерживать напор воды собственными телами; и он был не один такой, их было целое поколение!» [1, с. 40]

Совсем в духе Лу Ю, поэта эпохи Южной Сун:

位卑未敢忘忧国。Wèi bēi wèi gǎn wàng yōu guó.

И даже занимая незначительное место в Поднебесной, вноси свой вклад в ее процветание [3, с. 5].

Жертвенность была одной из сильных черт характера Лэй Фэна: весной 1958 г. он передает 20 юаней для покупки комсомольского трактора, а через два года он переводит свои собственные средства — 200 юаней — в пользу жертв наводнения в Фушуне. Как говорится в «Летописи Чуньцю»:

治国之道,必先富民。Zhì guó zhī dào, bì xiān fù mín.

Чтобы процветало Срединное государство, сначала должен благоденствовать его народ [3, с. 53].

Вся жизнь Лэй Фэна — это образец жизни простого человека, умеющего не только находить радость в незатейливых развлечениях (игра на аккордеоне

в группе самодеятельности), в стремлении быть полезным обществу (статья «Я научился водить трактор!»), но и жертвовать собой ради народа.

По мнению Гао Цзяньго, учение в духе Лэй Фэна, которое является базовой идеологической подготовкой в Северной зоне боевого командования (ранее — Шэньянский военный округ), имеет огромное количество последователей, для которых общественная жизнь в стиле Лэй Фэна становится жизненным кредо. Первыми последователями «учения в духе Лэй Фэна» стали его бывшие сослуживцы, а потом и целые поколения демобилизованных бойцов, которые предлагали свою бескорыстную помощь при ликвидации последствий пожаров и наводнений [1]. Так проявляется специфика китайского коллективного мышления, которая в период борьбы с COVID-19 приобрела лаконичную форму высказывания 中国三连 (Zhōng guó sān lián), подразумевающего «общую борьбу с эпидемией, единение перед лицом опасности, преодоление всех трудностей», в противовес тому, как разобщенно действовали члены мирового сообщества [7].

Таким образом, мы можем утверждать, что тексты конфуцианской литературы в КНР используются не только для формирования философского мышления нации, эстетических и нравственных образцов, но и применимы в деле воспитания нового поколения граждан, занимающих активную позицию в процессах построения и укрепления национального государства и континентальной идентичности. Функция текстов заключается не только в социальном ориентировании активной личности, воспитанной в духе конфуцианских традиций, но и в актуализации поведенческих паттернов китайской молодежи, интенсивно включающейся в глобальное информационное сообщество. Такой эффект достигается благодаря тому, что модернизированному китайцу предоставляется возможность ощутить себя гражданином глобализированного общества и одновременно обеспечивается чувство уверенности и стабильности, которое достигается за счет принадлежности к национальному сообществу, включенному в единое пространство текстов культуры.

Литература

1. 王洋. 永远的雷锋 // 人民画报. 2012. № 3. 34–50页。 [Ван Ян. Лэй Фэн навсегда // Жэньминь хуабэо. 2012. № 3. С. 34–50.] (На кит. яз.)
2. 魏书生. 好父母好家庭: 魏书生谈家庭教育 / 魏书生著。 — 桂林: 漓江出版社, 2017. 257页。 [Вэй Шушэн. Хорошие родители — прекрасная семья. Гуйлинь: Лицзян чубаньшэ, 2017.] (На кит. яз.)
3. 美德书: 中华传统美德格言 800条 / 魏普风, 唐继军编著。 — 北京中国华侨出版社, 2006. [Книга о благодати / под ред. Ван Пуфэна, Тан Цзицзюня. Пекин: Чжунго хуацяо чубаньшэ, 2006.] (На кит. яз.)
4. История японской культуры: учебное пособие для вузов / отв. ред. А. Н. Мещеряков. М.: Наталис, 2011.
5. Бамбуковые страницы. Антология древнекитайской литературы / перев. с древнекит. И. С. Лисевича. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1994.

6. Маслов А. А. Китай: колокольца в пыли. Странствия мага и интеллектуала. М.: Алетейя, 2003.
7. Ишутина Ю. А. Некоторые результаты адаптации национальных идей континентального Китая как ответ на глобализационные вызовы в период борьбы с эпидемией COVID-19 // Современные востоковедческие исследования. 2020. Т. 2. С. 80–87.

References

1. Wang Yang. Lei Feng Forever. *People's Pictorial*. 2012. No. 3. P. 34–50. (In Chinese)
2. Wei Shusheng. *Good Parents Make a Great Family*. Guilin, Lijiang Publishing House, 2017. (In Chinese)
3. Wei Pufeng. *Book of Virtue: 800 Chinese Traditional Virtue Quotes* / ed. by Tang Jijun. Beijing, China Overseas Chinese Publishing House, 2006. (In Chinese)
4. *History of Japanese Culture: textbook. Manual for universities* / ed. by A. N. Meshcheriakov. Moscow, Natalis Publ, 2011. (In Russian)
5. *Bamboo Pages. Anthology of Ancient Chinese Literature* / transl. by I. S. Lisevich. Moscow, Publishing company "Eastern Literature" RAS, 1994. (In Russian)
6. Maslov A. A. *China: Bells in the Dust. The Wanderings of the Magician and Intellectual*. Moscow, Aleteia Publ., 2003. (In Russian)
7. Ishutina Yu. A. Some Results of Adaptation of National Ideas of Mainland China as a Response to Globalization Challenges during the Fight Against the COVID-19 Epidemic. *Modern Oriental Studies*. 2020. Vol. 2. P. 80–87. (In Russian)

Кейдун И. Б.

(Амурский государственный университет, Россия)

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ КОНФУЦИАНСКОЙ КЛАССИКИ (ОПЫТ ФИЛОСОФСКО-РЕЛИГИОВЕДЧЕСКОГО АНАЛИЗА КАНОНИЧЕСКОГО ТЕКСТА «ЛИ ЦЗИ»)

Аннотация: В статье предпринимается попытка философского и религиоведческого анализа канонического конфуцианского трактата «Ли цзи». Анализ, обобщение и структурирование информации, содержащейся в трактате, позволяют выстроить на его основе содержание древнекитайских ритуалов жизненного цикла — инициации, заключения брака, погребально-траурных обрядов. Изучение комплексов переходных церемоний показало, что они представляют собой совокупность значительного числа тесно связанных и взаимно обусловленных ритуальных действий, структура, функции, символика которых в целом совпадают с описанными французским исследователем А. ван Геннепом и другими авторами на примерах других народов этапами перехода индивида из одного социального состояния в другое в процессе жизни. Полученные в ходе работы с классическим конфуцианским текстом результаты могут быть использованы специалистами различных гуманитарных наук.

Ключевые слова: Древний Китай, конфуцианский канон, *Ли цзи*, ритуалы жизненного цикла, ритуалы перехода.

Keidun Irina

(Amur State University, Russia)

CURRENT PROBLEMS IN THE STUDY OF CONFUCIAN CLASSICS (BASED ON THE TEXT OF *LI JI*)

Abstract: The article attempts to analyze the canonical Confucian treatise *Li Ji* from the philosophical and religious studies' perspective. Utilizing the information contained in the text, this article reconstructs the content of the ancient Chinese rituals of the life cycle — initiation, marriage, funeral and mourning, all of which served to trace and formalize changes in a person's social status, securing his transition to a new position. Structure, functions and symbolism of ancient Chinese transitional ceremonies generally correspond with the theory of rituals of passage developed by the French researcher A. van Gennep. The results of this work demonstrate that the treatise may in the future become the object of close attention of researchers from various scientific branches, analyzing the panhuman universals of spiritual development.

Keywords: Ancient China, Confucian Canon, *Li Ji*, life cycle rituals, rites of passage.

Опыт изучения китайской классики, в том числе конфуцианской, насчитывает уже не одно столетие. Накоплен огромный массив информации. Но и в условиях современного мира китайская классическая литература заключает в себе немалый потенциал для исследования. При этом, однако, часто случается так, что китайские реалии продолжают оставаться предметом изучения для пред-

ставителей исключительно синологического научного сообщества. Этому, безусловно, есть ряд объяснений, первое и самое очевидное из которых — сложность интерпретации материалов на китайском языке. Вследствие этого исследователи, занимающиеся изучением институтов и явлений универсального характера, не располагают в достаточном объеме «китайскими данными». Как нам представляется, требуется активизация комплексных исследований, которые были бы основаны на системном сопоставительном изучении материалов, связанных с реалиями жизни различных народов. Результаты такого подхода, полученные путем наблюдений и аналитических усилий, позволят сделать новые теоретические обобщения и уточнить имеющиеся.

В данной работе представлены итоги предпринятой попытки подвергнуть комплексному системному философско-религиоведческому анализу текст конфуцианского памятника «Ли цзи» («Записи [о] ли¹»). «Ли цзи» — канонический текст конфуцианства, составленный в I в. до н. э. Время создания памятника наложило отпечаток на его идеологическую окраску. Конфуцианство «Ли цзи» — это позднее, ханьское, имперское конфуцианство. Конфуцианство этой эпохи было призвано играть роль идеологической основы империи. Цель, которую преследовали компиляторы «Ли цзи», — собрать воедино древние разрозненные записи, посвященные *ли*, чтобы показать способы, которыми прежде достигалась гармония в Поднебесной. Прославить прошлое, древность, являющуюся наивысшей ценностью, — вот что, на наш взгляд, требовалось от ханьских ученых-составителей «Ли цзи».

«Ли цзи» занимает важное место в китайской духовной культуре. По признанию современных китайских исследователей, книги, оказавшие глубочайшее воздействие на формирование китайского общества, представляющие собой квинтэссенцию китайской культуры, — это канонические конфуцианские своды «Сы шу» («Четверокнижие») и «У цзин» («Пятиканоние»); их читают и изучают поколения китайцев на протяжении тысяч лет. Из девяти текстов, входящих в эти собрания, три позиции занимает «Ли цзи»², что подтверждает особую значимость этого памятника [1, с. 5].

Содержание «Ли цзи» касается различных тем, посвящено характеристике широкого круга явлений политической, социальной, культурной жизни Китая доциньского периода. Проблемы философского дискурса также затрагиваются во многих главах памятника. Трактат поднимает важные вопросы, связанные с мироустройством и путями гармонизации универсума, и, кроме того, выстраивает схемы личностного самосовершенствования. Подобная широта и глубина проблематики делает «Ли цзи» памятником духовной культуры, востребованным во все времена. Думается, что и будущее у этого памятника, безусловно,

¹ *Ли* — одна из важнейших категорий китайской культуры, философии, основной смысл которой — «ритуал», «церемонии», «этика».

² В «Сы шу» входят в качестве самостоятельных текстов две главы из «Ли цзи» — «Да сюэ» и «Чжун юн». Сам сборник «Ли цзи» целиком входит в «У цзин».

есть. Методологические приемы, использованные составителями, переводят конкретные исторические примеры и реалии, рассматриваемые в тексте, на уровень широкого универсального обобщения. Да и проблема социальных отношений — один из ключевых объектов рассмотрения в трактате — актуальна во все времена, пока существует сам социум, т. е. пока существует человечество. Предметным полем трактата является характеристика понятия *ли*, и та широта проблематики, которая представлена в «Ли цзи», делает эту характеристику многомерной и глубокой. Внимательное изучение «Ли цзи» дает возможность всестороннего осмысления ключевой категории традиционной китайской философии и духовной культуры. Важнейшая идея учения о *ли* заключается в разъяснении смысла, значения и роли данного понятия. В других древних книгах тоже содержится немало информации на эту тему. «Однако только в “Ли цзи” это знание носит наиболее концентрированный и всеобъемлющий характер» [2, с. 321].

Занимая важное место в истории китайской философии, оперируя ее ключевыми категориями, выражая ее важнейшие идеи, трактат по-прежнему достоин быть объектом научного анализа. Сегодняшние китайские авторы пишут о необходимости современных исследований «Ли цзи» [3, с. 13–14]. Речь может идти, например, об изучении социологического и этического аспектов его содержания для лучшего понимания социальной значимости и актуальной ценности памятника.

В данной работе, как уже говорилось выше, предпринята попытка подойти к изучению текста в философско-религиоведческой парадигме. Анализ, обобщение и структурирование информации, имеющейся в «Ли цзи», позволили выстроить на его основе содержание древнекитайских ритуалов жизненного цикла — инициации, заключения брака, погребально-траурных обрядов. С помощью определенных церемониальных действий фиксировалось изменение статуса человека, его переход в новое социальное состояние. Изучение комплексов таких переходных церемоний продемонстрировало, что их структура, функции, символика в целом совпадают с описаниями этапов перехода индивида из одного состояния в другое в процессе жизни на примерах других народов. Теория таких ритуальных действий была разработана французским исследователем Арнольдом ван Геннепом (1873–1957) и поддержана затем другими авторами. В своем труде «Обряды перехода» А. ван Геннеп обосновал присутствие в жизни каждого человека своеобразных переходных этапов, сопровождающих приобретение нового социального статуса. Окончание одного этапа и начало другого образуют системы единого порядка. Такие события сопровождаются церемонией, ее цель — обеспечить человеку переход из одного определенного состояния в другое. Несмотря на очевидную содержательную разницу церемоний, в целом средства достижения этой цели схожи [4, с. 9]. Полная схема ритуала перехода теоретически состоит из трех этапов: прелиминарного (отделение), включающего в себя действия, направленные на отрыв участника от его прежнего состояния; лиминарного (промежуточное состояние); постлиминарного (включение), объединяющего действия, нацеленные на интеграцию героя в новое общество.

Концепция таких ритуалов перехода разработана ее автором на основе материалов, анализирующих ритуальную сферу жизни большого количества различных народов, однако среди этих материалов практически нет сведений, касающихся Китая. Конфуцианский памятник «Ли цзи» дает возможность применить и подробно проанализировать теорию ритуалов перехода в отношении церемоний жизненного цикла чжоуского Китая — инициации, свадебного, погребально-траурного ритуалов, структура и функции которых несут в себе очевидные признаки переходных событий и могут быть охарактеризованы с этой точки зрения.

Ритуалу инициации непосредственно посвящена глава «Гуань и» («Значимость [ритуала] надевания шапки»)³. На основании этого и других разделов оказалось возможным сделать некоторые наблюдения, касающиеся внутренней структуры и символизма элементов, функциональных особенностей ритуала инициации в древнем Китае. Это событие — наглядный пример переходного ритуала, связанного с пересечением социальной границы — перемещением молодого человека, достигшего необходимого возраста, из одного социального статуса в другой. За совершением действия обязательно «следили» предки, их «участие» в церемонии способствовало соблюдению традиций и передаче надлежащей коммуникативной информации. Непосредственным руководителем церемонии являлся старший член рода — отец или дед посвящаемого, он именовался *чжу* (хозяин). Именно он лучше всех знал правила осуществления ритуальных действий и их значение, он отвечал за сохранение культурного кода в своей семье. Ритуал происходил в особом месте дома — храме предков. Совершался требующий отречения от всего прежнего переход в новый мир. Для реализации этого перехода нужны были особые условия. Храм предков — объект, созданный человеком специально для отделения мира сакрального от среды профанной. В этом прочитывается также стремление человека к упорядочению окружающего мира и пространства. Жесткость пространственного размещения связана еще и с глубокой психологической потребностью человека в чувстве защищенности, которое приходит, когда точно осознаешь, где находишься [5, с. 44].

Выбор дня для совершения ритуала, гадания, приглашение гостей и другие подготовительные действия знаменовали собой начало переходного события и приготовление к ритуалам отделения. Признаками совершаемого отделения иницируемого от того социума, в котором он находился прежде, могут являться: 1) обязательное мытье для удаления поверхностной «грязи» посвящаемого [5, с. 95]: вода подразумевает потерю прежней формы, после чего обязательно последует новое рождение; 2) вхождение в храм предков: пересечение границы сакральной зоны означало отделение от прежней жизни в прямом и пере-

³ Подробно о ритуале надевания шапки см. Кейдун И. Б. Обряд надевания шапки в традиционном Китае: канонические установления и реальность // Религиоведение. 2004. № 1. С. 99–103; Кейдун И. Б. Ритуал надевания шапки: основные особенности и значимость (к характеристике содержания конфуцианского трактата «Ли цзи») // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: История, филология. 2015. Т. 14, вып. 4: Востоковедение. С. 166–172.

носом смысле; 3) манипуляции, проводимые с волосами посвящаемого (расчесывание волос): это так называемая временная дифференциация, о которой говорил А. ван Геннеп, считая ее еще одним видом атрибуции посвящаемого наравне с членовредительством [4, с. 72]; 4) обертывание головы молодого человека шелковой тканью; по мнению Геннепа, это аналог покрытия головы с целью отделиться от мирского при поклонении богам в западной культуре [4, с. 153]. Символическим обозначением промежуточной фазы (периода «социального безвременья», когда шла подготовка к возрождению духовного порядка в новой форме существования) являлись: непостоянство в одежде (посвящаемый неоднократно менял платье, надевал особую шапку *цзыбу*⁴); дисциплинирование неопита (его подвергали лишениям или даже истязаниям, давали нравственные поучения).

Мероприятия, направленные на включение (приобщение, единение), — это действия, связанные с «возвращением» молодого человека к «нормальной» жизни, но уже в новом качестве, в новой для него социальной роли: он надевал одежду *цзюэбянь*⁵, что фиксировало выход из пограничного состояния и начало нового этапа происходящего события; он получал новое, «взрослое» имя, как бы приобретая таким образом новую личность. Наставшее совершеннолетие подчеркивалось ритуалом винопития, который начинался с самостоятельного совершения юношей жертвоприношения. Снимались пищевые ограничения, которые накладывались на героя во время лиминального периода (ограничения и запреты можно рассматривать как своеобразное «очищение» на промежуточном этапе, подготовку к духовной жизни).

Особая часть ритуалов единения — поклоны, которыми после церемонии обменивался с участниками неопит; они символизировали состоявшийся переход. Визиты с подарками-подношениями, которые юноша совершал, надев «взрослую» одежду, также подчеркивали его единение с новым социумом — «принять от какого-либо человека подарок — значит связать себя с ним» [4, с. 153]. Совместная трапеза с гостями — тоже ритуал приобщения: единение, оформленное подобным образом, можно считать окончательным [4, с. 32]. Выход из храма предков по окончании церемонии символизировал включение в новую жизнь, возвращение в «нормальное» состояние.

Таким образом, анализ структуры и символических особенностей позволяет рассматривать событие надевания шапки как ритуал перехода. Являясь таковым, церемония представляет собой совокупность связанных между собой

⁴ *Цзыбу* — черная шапка; один из трех видов церемониальных головных уборов, которые поочередно водружались на голову юноши в ходе церемонии инициации. *Цзыбу* — первая из таких шапок, по сути, простой фрагмент черного полотна. Простота головного убора подчеркивала переходный статус неопита.

⁵ *Цзюэбянь* — парадный головной убор; третья шапка в череде церемониальных атрибутов, использовавшихся во время ритуала инициации. Наиболее почитаемый головной убор, надевание которого символизировало санкционированную обществом готовность юноши к участию в церемониях жертвоприношений и других важных официальных мероприятиях.

ритуальных действий, направленных на достижение единой социально-коммуникативной цели. На конечный результат «работают» все детали происходящего. Все имеет значение: любой символ должен быть однозначно понят участниками. Участники и реципиенты происходящего — одни и те же люди. Мы участвуем в ритуалах для того, чтобы передать коллективное послание самим себе [5, с. 58]. Поэтому все элементы структуры ритуала должны быть соблюдены в точности — от этого зависит стабильность существования общества, его отдельных членов, которые в течение своей жизни постоянно совершают переходы в новое социальное качество. Чем точнее исполнен ритуал, тем легче осуществляется волнительный для участников акт — переход, тем увереннее чувствуют себя все действующие лица события.

Информация, имеющая отношение к браку, содержится во многих главах «Ли цзи». Однако в трактат включена глава, специально посвященная брачному ритуалу — «Хунь и» («Значимость брачного [ритуала]»)⁶. Цель брачного ритуала — сопроводить, подтвердить переход в новый социальный статус: будучи обрядом перехода, брачный ритуал обеспечивает человеку четкую определенность его состояния [4, с. 9], давая возможность спокойного и безопасного существования.

Как и другие переходные процедуры, событие делится на три этапа. После исполнения ритуала *нацай*⁷ можно приступить к совершению обрядов отделения. Границей периода отделения являлся момент выражения отцом невесты согласия на брак. Теперь каждый контакт между семьями сопровождался поднесением стороне невесты подарка. Кульминацией этой символической экономической компенсации за невесту являлась церемония *начжэн*⁸. Принятие даров, символизировавших выкуп невесты, т.е. принятие сторонами окончательного решения о браке, завершало процесс отделения молодых от прежнего статуса и знаменовало собой их вступление в пороговый, промежуточный период. Аномальность этого времени подчеркнута рядом соответствующих маркеров: удержание юноши и девушки от взаимного общения и даже ограничение любых внешних контактов; обучение невесты тому, что пригодится в семейной жизни; родительские наставления для обоих, молитвы и жертвоприношения в домашних храмах. В ходе подготовки к свадьбе жених и невеста совершали действия, символизировавшие окончательный разрыв с прежним статусом: облачались в торжественные одежды, пересекали символические границы, отделявшие от

⁶ Подробно о брачном ритуале в «Ли цзи» см. Кейдун И.Б. Брачный ритуал в древнем Китае: канонические установления конфуцианства (глава «Хунь и» трактата «Ли цзи») // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: История, филология. 2016. Т. 15, вып. 4: Востоковедение. С. 80–90; Кейдун И.Б. Символизм обряда перехода в древнекитайском брачном ритуале (по материалам главы «Хунь и» конфуцианского трактата «Ли цзи») // Религиоведение. 2016. № 2. С. 56–70.

⁷ *Нацай* — посылка семьей жениха первого подарка в дом невесты в знак помолвки.

⁸ *Начжэн* — посылка «закрепляющих» подарков в дом невесты (символическая «покупка» невесты).

прежнего мира (пороги, двери покоев, ворота родительских домов, храмов — все то, что, непосредственно указывая на разрыв в пространстве, сопровождает переход).

Промежуточный период определял особый, «нечистый» статус героев. Они находятся как бы между двумя мирами, этим опасны для окружающих, потому исключены из социальных отношений и внешне пассивны. Их участие в ритуальных действиях осуществляется с помощью *мэйжэнь*⁹ и родственников. Невеста прощается с родным домом, все ее близкие переживают горечь предстоящей утраты — героиня находится накануне символической смерти в своем прежнем статусе. Поднимаясь в экипаж, который увезет ее в новую жизнь, невеста преодолевает тем самым препятствие, еще раз подтверждая своим действием отделение от прежнего мира, делая еще один шаг на пути совершения перехода и приобщения к миру сакрального [4, с. 121]. Невесте помогают сесть в повозку, поддерживают ее, подчеркивая пассивность (следовательно — переходность, «опасность») ее состояния — между «этим» и «тем» мирами.

Движение молодых от дома невесты к дому жениха по символической «нейтральной» территории подтверждает их «промежуточное» состояние. Использование огня (факелы, закрепленные на экипажах, в которых передвигаются молодые) при пересечении «нейтральной» территории — стремление к «очищению» участников, их освобождению от промежуточности состояния. Вместе с тем само это состояние и есть уже начало возвращения молодых к «нормальной» жизни.

Основное содержание третьей фазы ритуала перехода — соединение, обретение нового социального статуса, приобщение к новому обществу. Символическое омовение рук в доме новобрачного — подтверждение начала нового этапа в состоянии молодых. Вода смывает «грязь» маргинального состояния. Свадебный ритуал всегда сопряжен с брачным пиром, причем характер еды и питья не случаен [5, с. 74]. Коллективная трапеза, в общих чертах описанная в «Ли цзи», полна обрядов, символизирующих единение супругов, образование семьи и начало процесса вступления молодых в новую социальную роль. Новобрачные совместно поглощают общие жертвенные блюда (в отличие от прочих яств, которые подавались каждому отдельно), пьют вино из особых ритуальных кубков и символических чарок. При этом блюд на столе у новобрачных немного, едят и пьют они совсем мало. Этим молодые демонстрируют то, что они еще не избавились полностью от влияния промежуточной фазы ритуала, когда они были ограничены во всем.

Представление молодой супруги свекру и свекрови — событие, символизовавшее приобщение к новому социуму, единение с ним. Предварительное умывание — возрождение новобрачной в новом качестве, надевание чистой одежды — символ приобщения. Осуществление ритуала в домашнем храме предков — знак исключительности события и торжественности происходящего.

⁹ *Мэйжэнь* — посредник, сват, сваха.

Совершаемые поклоны представляли собой обряд единения и распределения социальных ролей. Поднесение свекру и свекрови подарков приобщало молодую женщину к новому обществу — семье мужа. Свекор и свекровь принимали от невестки подарки, тем самым символически демонстрируя готовность принять молодую женщину в свое общество. Окончательное включение молодой супруги в семью происходило через три месяца посредством коллективного участия родственников в церемонии жертвоприношения предкам семьи мужа, происходившей в домашнем храме предков. Допущение новобрачной в сакральную сферу семьи мужа, подтвержденное присутствием в сакральном месте, знаменовало собой окончательное рождение молодых в новом социальном статусе, их полное приобщение к новому обществу и завершение процесса их окончательного вступления в новый, отличный от прежнего мир.

Таким образом, попытка реконструкции и анализ структуры и символизма древнекитайского брачного ритуала, проведенный с привлечением текста канонического трактата «Ли цзи», позволяют характеризовать рассматриваемое событие как ритуал перехода. Вступление в брак — важнейшее событие жизненного цикла, в котором принимают участие не только два человека, но и весь социум, придавая происходящему требуемую значимость, подтверждая новый статус участников и социальные перемены.

Погребально-траурный ритуал¹⁰, как и другие ритуалы перехода, тоже обладает трехфазной структурой. К обрядам отделения в погребальном церемониале относятся действия, направленные в том числе на физическое отделение умершего от живых. Сразу после наступления смерти все в доме вымывали и выметали начисто — очевидно стремление разделить и отдалить друг от друга два мира, живых и мертвых. На покойного накидывали покрывало, отделяя его таким образом от живых. Одежду, надетую перед смертью, снимали, что также символизировало отделение от прежнего мира и подготовку к вступлению в переходный статус. При этом и домашние надевали новую одежду, стремясь к «соблюдению дистанции» между собой и умершим, отграничивая себя от прежнего мира и прежнего состояния. Жалобные восклицания, скорбные вопли живых — тоже признаки отделения. Обмывание тела символизирует одновременно и отделение, и подготовку к переходу в промежуточное состояние. Воду, которой обмывали тело, собирали, затем выливали в особом месте — такая вода представляла опасность для живых, поэтому нуждалась в особом отношении к ней. Обрезанные

¹⁰ Подробно об особенностях древнекитайского погребально-траурного ритуала см., например, *Кейдун И. Б.* Структура и символизм обряда перехода в древнекитайском погребальном ритуале (на материале конфуцианского трактата «Ли цзи») // Труды IV Конгресса российских исследователей религии. Религия как фактор взаимодействия цивилизаций: сборник докладов / под ред. А. П. Забияко, М. М. Шахнович, Е. А. Аринина, П. К. Дашковского, В. В. Шмидта, Е. С. Элбакян. Благовещенск, Изд-во Амурского государственного университета, 2018. С. 548–557; *Кейдун И. Б.* Структура и функции ритуала перехода в древнекитайском траурном церемониале (на материале конфуцианского трактата «Ли цзи») // Религиоведение (научно-теоретический журнал). 2019. № 1. С. 67–76.

ногти, вычесанные спутанные волосы покойного — все это непременно следовало захоронить, как представляющее опасность для живых.

Пребывание в лиминарном периоде было связано с долгим нахождением тела в помещении — замкнутом пространстве, а также с проведением над ним определенных манипуляций, в том числе одеванием, положением в гроб. Ритуальные процедуры, направленные на отделение от прежнего состояния, продолжались и на этом этапе. Сначала совершали *фаньхань*¹¹. Запрещалось использовать рис, приготовленный для употребления в пищу живыми, — еще одно подтверждение стремления отделить мир живых от мира мертвых. Затем покойного облачали в большое число ритуальных одежд и погребальных покрывал: совершали церемонии *сяолянь* и *далянь*¹², которые также являлись этапами отделения мертвого тела от живых. Погребальные одежды, целиком закрывавшие тело, «работали» на придание ему бесформенности, характерной для пороговой фазы. Маргинальное состояние подчеркивалось такими действиями, как покрывание лица, наполнение ушей, завязывание специальными атрибутами головы, «бинтованием» — все это прямо и символически указывало на обездвиженность участника, лишение его самостоятельности и каких бы то ни было ощущений. Переходный статус, в котором пребывал покойный, подчеркивался также тем, что действия, совершавшиеся в отношении умершего, происходили с использованием западной лестницы дома¹³ и пространства возле нее. Об этом многократно упоминается в тексте: например, воду для омовения тела, необходимые предметы для осуществления требуемых процедур, одежду для обряжения покойного, гроб с телом в храм предков — все это поднимали в помещение по западной лестнице [6, с. 758, 765]. Покойный рассматривался как уже не принадлежащий семье, дому. Он переставал быть хозяином, становился чужим. Гроб с телом покойного тоже рассматривали как гостя — временное захоронение располагалось у западных ступеней. Натягивание в зале *тан* траурного полога над тем местом, куда помещали тело, с новой силой подтверждало отделение умершего от прежнего состояния. В зале зажигали факелы — они символически очищали пространство, где находился пребывающий в лиминарном состоянии покойный.

Множество предпогребальных и погребальных церемоний постепенно отдаляли умершего от «нормальной» жизни, он «покидал» привычные локусы обитания не только символически, но и реально: тело переносили с одного места на другое — от северной стены внутренних покоев *ши* к южной, из *ши* — в *тан*, из *тан* — к месту временного захоронения, оттуда — в храм предков, затем — на место постоянного погребения¹⁴.

¹¹ *Фаньхань* — вложение в рот покойному риса и толченого нефрита или раковин.

¹² *Сяолянь* (малое одевание), *далянь* (большое одевание) — погребальные церемонии, связанные с облачением тела покойного в погребальные одежды и помещением его в гроб.

¹³ Западная лестница была предназначена для гостей.

¹⁴ Если учитывать строгую ориентацию жилого и ритуального пространств по оси север — юг, тогда тело действительно как будто поэтапно двигалось в направлении выхода из дома.

Вынесение тела из дома — начало длительного этапа постепенного завершения промежуточного периода. Положение в гроб — следующий шаг на этом пути. При этом переходный статус умершего еще сохраняется. Гроб в месте временного захоронения будто «прикопан»: крышка его закрыта, он «запечатан», над ним установлен полог — все это подчеркивает отделение покойного от мира живых. При этом поверхность гроба находится над землей, показывая тем самым, что покойный как бы еще пребывает между двумя мирами — ни там, ни здесь; его положение еще не определено окончательно. Следующим этапом на пути движения к постлиминарному состоянию были ритуальные действия, связанные со вскрытием временного захоронения и началом перемещения умершего к месту постоянного погребения. Совершались действия, символизировавшие очищение: вытирали поверхность гроба после вскрытия временного захоронения, зажигали факелы. Важным было и продолжение выхода из промежуточного состояния: поднятый на поверхность гроб накрывали пеленой, церемония сопровождалась плачем и причитаниями.

Перенесение гроба с телом к месту захоронения опасно возможностью контакта покойного и живых. Для того чтобы отдалить их друг от друга и одновременно вывести покойного из промежуточного состояния, вокруг гроба сооружалась рама, на которую накидывался полог. Подобной защитной цели служили, вероятно, и опахала, которые держали в руках участники церемонии, а также запрет похоронной процессии останавливаться во время движения.

Чем ближе был момент погребения, тем более насыщенной действиями, направленными на выведение покойного из промежуточного состояния, становилась ситуация: близкие умершего приносили жертвы, забирая с собой все жертвенные подношения, чтобы захоронить их вместе с телом. Плач, причитания, сопровождавшие движение похоронной процессии, — также свидетельство происходящего отделения. Движение, дорога — своеобразная «сердцевина» погребального действия. Дорога — это еще переходное состояние, покойный — гость как для живых, так и для находящихся в «том» мире. Он все еще ни там, ни здесь. Но дорога неминуемо должна закончиться, и для покойного ее завершение — это окончательный разрыв с миром живых и приобщение к миру мертвых.

Погребение — важнейший момент переходного ритуала. «Умерший достигает своего последнего пристанища» [4, с. 138]. Для него погребение означает окончательное завершение промежуточной стадии и переход в постлиминарный период. Теперь начинается постепенное приобщение умершего к миру мертвых. За это отвечают живые: посредством совершения ими требуемых жертвоприношений и траурных церемоний покойный проходит через стадию включения в иной мир. Церемония *фаньку*¹⁵ — своеобразное подтверждение того, что умерший покинул этот мир и уже находится на пути в другой. Жертвоприношение *юй*¹⁶ направлено на то, чтобы душа поскорее «определилась» — обрела свое ме-

¹⁵ *Фаньку* — возвращение после похорон в храм предков для оплакивания умершего.

¹⁶ *Юй* — первое жертвоприношение после похорон, совершаемое в доме покойного.

сто в другом мире. Церемония *цзу ку*¹⁷ кардинально меняла порядок оплакивания и жертвоприношений, «работала» на закрепление нового статуса ушедшего. И сразу после *цзу ку* начинали «приобщать» табличку умершего к родовому храму (церемония *фу*¹⁸). Теперь с каждым последующим жертвоприношением покойный становился все ближе к сообществу покойных предков: в годовщину смерти совершали *сясян*¹⁹, на 25-й месяц — *дасян*²⁰. После этого события табличку перемещали в храм предков. Когда наступал 27-й месяц после смерти, совершали *тань*²¹, уже в храме предков — таким образом умерший окончательно приобщался к предкам, своему новому обществу. На этом завершался его последний, ритуально оформленный путь.

Все действия в ходе ритуала сопровождалось присутствием и необходимым участием родственников и близких — благодаря поддержке социума закреплялись перемены, происходившие в состоянии умершего. Подобным образом проявлялась социальная значимость погребального ритуала, затрагивавшего интересы двух сторон — и умершего, и социума, в котором он существовал: все члены коллектива обязательно приходили проститься, выразить соболезнование — общество санкционировало переход и закрепление в новом статусе и покойного, и собственное. Важным повторявшимся действием в ходе погребально-траурных церемоний являлись поклоны, которые совершали друг перед другом участники ритуала. Собираясь вместе для выражения соболезнования, оплакивания, принесения жертв, совершения похорон и пр., действующие лица ритуала в требуемый момент кланялись, демонстрируя тем самым сопричастность общему событию, единение всего социума.

Таким образом, философско-религиоведческий анализ, проведенный с привлечением материалов трактата «Ли цзи», говорит об универсальности этого памятника, который, несомненно, должен быть подвергнут дальнейшему системному и комплексному исследованию. Если раньше в многочисленных работах к «Ли цзи» обращались прежде всего как к тексту, представляющему собой составную часть конфуцианского «Пятиканония», пытаясь с помощью древнего памятника объяснить ключевые постулаты конфуцианского учения, то представленный в данной статье опыт показывает, что трактат может и должен стать в дальнейшем объектом пристального внимания исследователей различных специальностей, в том числе философов и религиоведов, анализирующих универсалии духовного развития. Для подобной работы китайские реалии могут стать подтверждением общих выводов и заключений, а также примером региональной специфики.

¹⁷ *Цзу ку* — жертвоприношение по истечении ста дней после смерти; досл. «окончание [периода] оплакивания [без устали]», после совершения этого жертвоприношения «плакали по времени» — только утром и вечером.

¹⁸ *Фу* — приобщение души покойного к предку в родовом храме.

¹⁹ *Сясян* — малое жертвоприношение.

²⁰ *Дасян* — великое жертвоприношение.

²¹ *Тань* — жертвоприношение в день снятия траура.

Литература

1. 田玉川. 礼记与百姓生活. 北京: 新华出版社, 2008. [Тянь Юйчуань. «Ли цзи» и жизнь народа. Бэйцзин: Синьхуа чубаньшэ, 2008.] (На кит. яз.)
2. 李申. 中国儒教史. 全二册. 上海: 上海人民出版社, 1999. [Ли Шэнь. История конфуцианства в Китае: в 2 т. Шанхай: Шанхай жэньминь чубаньшэ, 1999.] (На кит. яз.)
3. 王镠. “礼记”成书考. 北京: 中华书局, 2007. [Ван Э. Исследование о формировании [текста] «Ли цзи». Бэйцзин: Чжунхуа шуцзюй, 2007.] (На кит. яз.)
4. Геннеп А., ван. Обряды перехода: Систематическое изучение обрядов. М.: Восточная литература, 2002.
5. Лич Э. Культура и коммуникация: Логика взаимосвязи символов. К использованию структурного анализа в социальной антропологии. Пер. с англ. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2001.
6. 禮記譯註 / 楊天宇撰. 全二册. 上海: 古籍出版社, 1997. [«Ли цзи» с переводом и комментариями: в 2 т. / Сост. Ян Тяньюй. Шанхай: Гуцзи чубаньшэ, 1997.] (На кит. яз.)

References

1. Tian Yuchuan. “Li Ji” and the People’s Life. Beijing, Xinhua chubanshe Publ., 2008. (In Chinese)
2. Li Shen. *The History of Confucianism in China, in 2 vols.* Shanghai, Shanghai renmin chubanshe Publ., 1999. (In Chinese)
3. Wang E. *Study on the Formation of the “Li Ji”.* Beijing, Zhonghua shuju Publ., 2007. (In Chinese)
4. Gennep A. van. *Rites of Passage: A Systematic Study of Rites.* Moscow, Vostochnaia literatura Publ., 2002. (In Russian)
5. Leach E. *Culture and Communication: The Logic of the Interconnection of Symbols. On the use of structural analysis in social anthropology.* Moscow, Vostochnaia literatura Publ., 2001. (In Russian)
6. “Li Ji” with Translation and Commentary / comp. by Yang Tianyu, in 2 vols. Shanghai, Guji chubanshe Publ., 1997. (In Chinese)

Климович В. В.

(Белорусский государственный университет, Беларусь)

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ КАТЕГОРИИ 混 (HÙN, «ИЗНАЧАЛЬНЫЙ ХАОС») В КИТАЙСКОЙ СРЕДНЕВЕКОВОЙ ФИЛОСОФСКОЙ И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Аннотация: 混 (*hùn*, «изначальный хаос») является одним из сложных и многоаспектных понятий китайской философии. Наибольшее развитие данная категория получила в даосских трактатах IV–III вв. до н.э. Даосские философы рассматривают изначальный хаос не только как ядро космогонии, но и как основу, на которой выстраиваются этические и социально-политические концепции. В даосских текстах все значения имеют ярко выраженный позитивный смысл и терминологически противопоставляются понятию 亂 (*luàn*, «смута»), которое обозначает нарушение исходной целостной природы мироздания на различных уровнях. Чтобы определить, в какой мере это понятие проявляется в традиционной китайской культуре и насколько сохраняется его позитивная коннотация, мы в качестве возможного примера обратились к четырем классическим романам: «Речные заводы», «Троецарствие», «Путешествие на Запад» и «Сон в красном тереме».

Ключевые слова: изначальный хаос, даосская философия, средневековые романы, неодаосизм, неоконфуцианство.

Klimovich Victoria

(Belarusian State University, Belarus)

CATEGORY OF 混 (HÙN, "PRIMORDIAL CHAOS") IN FOUR GREAT CLASSICAL NOVELS

Abstract: 混 (*hùn*, "primordial chaos") is one of the most complex and multi-aspect concepts in Chinese philosophy. This category was fully developed in the Taoist texts, dating back to the 4th–3rd centuries BC. Taoist philosophers interpreted the concept not just as the core of cosmogony, but also as the basis of all ethical and socio-political concepts. In Taoist texts all the meanings are distinctly positive and opposed to the concept of 亂 (*luàn*, "disorder"), which means destruction of the original chaotic (i. e., holistic) nature of the universe. To determine how this concept transpire in traditional Chinese culture and to what extent it is still considered to be positive, the author analyzed the usage of the word in the four great classical novels: *Water Margin*, *Romance of the Three Kingdoms*, *Journey to the West* and *Dream of the Red Chamber*.

Keywords: primordial chaos, taoist philosophy, classic Chinese novels, Xuanxue, Neo-Confucianism.

Понятие 混 (*hùn*, «изначальный хаос») является одним из сложных и многоаспектных в китайской культуре. В современном китайском языке 混 (*hùn*) имеет следующие значения: 1) смешанный, неоднородный; 2) морочить голову; 3) вести беспорядочную жизнь; 4) кое-как, наспех [1, с. 570]. Близким к нему оказывается понятие 亂 (*luàn*): 1) беспорядочный; 2) война, смута; 3) приводящий к беспорядку; 4) беспокойный; 5) кое-как, произвольно [1, с. 830–831].

Однако, такая однозначная интерпретация данного понятия существовала не всегда. Наиболее ранними письменными памятниками, в которых оно упоминается, являются конфуцианские и даосские трактаты IV–III вв. до н.э. Здесь стоит отметить, что так как конфуцианские философы не интересовались космогоническими вопросами, то и понятие 混 (*hùn*, «изначальный хаос») не получило в рамках данного учения сколько-нибудь значимого развития и упоминается в текстах лишь единично. В трактате «Мэн-цзы» оно используется для описания стремительного водного потока и употребляется в значении «клокочущий, бурный», которое будет сохраняться неизменным на протяжении веков вплоть до наших дней. В тексте «Сюнь-цзы» (IV–III вв. до н.э.) используется биньом 混然 (*hùnrán*) — «смешанный, неразличимый»: «Нынешний век украшен неверными мыслями и коварными речами, чтобы смутить Поднебесную и запутать народ. Ложь и сумасбродство смущают Поднебесную (混然, *hùnrán*), и есть люди, которые не знают, что истинно, а что ложно, что есть порядок, а что смута»¹ [2, с. 122]. Исходя из контекста, можно сказать, что данная трактовка понятия 混 (*hùn*), хотя и восходит к мифологическому образу целостного хаоса, лишённого противопоставлений, но обладает негативными коннотациями.

Совсем иначе подошли к интерпретации понятия «хаос» даосские философы, которые превращают изначальный хаос в ядро космогонии и основу, на которой выстраиваются этические и социально-политические концепции. В даосских текстах нами были отмечены три основных значения, в которых употребляется иероглиф 混 (*hùn*):

Во-первых, в даосской философии семантическим ядром термина 混 (*hùn*) является обозначение изначального состояния Вселенной, когда все вещи были слиты в таинственном, непознаваемом и безграничном единстве². В таком значении термин впервые употребляется в 25-й главе «Дао дэ цзин» (V–III вв. до н.э.): «То, что обладает свойствами вещей, рождено хаосом (混, *hùn*), появляется прежде Неба и Земли»³ [3, с. 62]. Это же значение развивается и в философии Чжуан-цзы, в которой слияние и возвращение вещей к исходной целостности трактуется не только как исполнение естественного предназначения, но и как возрождение наиболее гармоничного состояния мира: «Десять тысяч вещей, одна за другой, все возвращаются к своему корню и становятся неразличимы. Пребывая в изначальном хаосе (渾渾沌沌, *húnhún dùndùn*), они неотделимы друг от друга, их познание есть их разделение»⁴ [4, с. 228].

¹ 欺惑愚眾，喬宇嵬瑣使天下混然不知是非治亂之所存者，有人矣。

² Здесь необходимо указать на такую особенность древнекитайского языка, как многообразие вариантов записи одного и того же понятия. Различные философы отдают предпочтение различным способам иероглифической записи понятия «хаос»: 混 (*hùn*) — «Дао дэ цзин», «Вэнь-цзы», «Хуайнань-цзы», а также в Гоцзяньских рукописях; 渾 (*hún*) — «Вэнь-цзы», «Хуайнань-цзы»; 渾沌 (*húndùn*) — «Чжуан-цзы»; 渾淪 (*húnlún*) — «Ле-цзы».

³ 有物混成，先天地生。

⁴ 萬物云云，各復其根，各復其根而不知。渾渾沌沌，終身不離；若彼知之，乃是離之。

Другим важным значением 混 (*hùn*), получившим развитие в даосской философии, является «целостность» как неотъемлемая характеристика изначального хаоса: будучи перенесенным на образ совершенномудрого, этот признак получает значение «смутный, неясный» и подразумевает, что высшая мудрость лежит за границами разделения мира на противоположности, а также видение разрозненных вещей как целого. Примером может служить 15-я глава «Дао дэ цзин», которая описывает идеал благородного человека: «Он неясен (混, *hùn*), словно мутная вода»⁵ [3, с. 38–39].

Также иероглиф 混 (*hùn*) часто используется в глагольном значении — «смешивать воедино», т. е. приводить свое внутреннее устройство к целостности: «Пребывая в Поднебесной, мудрец ради нее приводит свое сердце к хаосу (渾其心, *hún qí xīn*)»⁶ [3, с. 116]. Иными словами, в своей деятельности на благо государства совершенномудрый принимает за образец организацию исходного единства как воплощение естественности, следуя которой можно привести народ к благополучию.

Все эти значения имеют ярко выраженный позитивный смысл и терминологически противопоставляются понятию 亂 (*luàn*, «смута»), которое обозначает нарушение исходной целостной природы мироздания на различных уровнях. Термин 亂 (*luàn*) относится к процессам, происходящим с миром после его образования. С точки зрения ранних даосов, мир с момента своего образования переживает непрерывную деградацию от целостности к раздробленности, от естественности к искусственности. «Когда великое дао приходит в упадок, появляются гуманность и справедливость; когда разум проявляет себя, появляется великое притворство; когда в семье есть разлад, появляются сыновняя почтительность и родительская справедливость; когда в государстве смута, появляется верность государю»⁷ [3, с. 46]. Данный отрывок прекрасно иллюстрирует основное содержание понятия 亂 (*luàn*) (здесь оно входит в состав бинорма 昏亂, *hūnluàn*) — оно описывает крайнюю степень раздробленности, состояние мира, когда он максимально удален от изначального хаоса.

Таким образом, в IV–III вв. до н. э. формируется философское понятие 混 (*hùn*), которое может обозначать: 1) в космогонических отрывках таинственное и всеохватное начало Вселенной — хаос, с которого начинается процесс образования феноменального мира и возвращением в который окончится существование оформленных вещей (то есть в этом аспекте понятие 混 (*hùn*) является синонимом безымянного дао); 2) один из наиболее фундаментальных признаков изначального дао — целостность, которая подразумевает отсутствие противопоставления и делает дао идеальным состоянием; данный признак может быть перенесен на отдельную личность или на общество в целом; 3) процесс смешения воедино, который подразумевает гармонизацию, возвращение к идеальному исходному состоянию человека или общества.

⁵ 渙兮若冰之將釋；敦兮其若樸；曠兮其若谷；混兮其若濁；孰能濁以靜之徐清？

⁶ 聖人在天下，歛歛為天下渾其心。

⁷ 大道廢，有仁義；智慧出，有大偽；六親不和，有孝慈；國家昏亂，有忠臣。

Чтобы определить, в какой мере это понятие проявляется в традиционной китайской культуре и насколько сохраняется его позитивная коннотация, мы в качестве возможных примеров обратились к четырем классическим романам: «Троецарствие» (XIV в.) [5], «Речные заводи» (XV в.) [6], «Путешествие на Запад» (XVI в.) [7] и «Сон в красном тереме» (XVIII в.) [8]. Выбор такого литературного материала обусловлен следующими факторами.

1. Широкий круг тем, затронутых в классических средневековых романах, позволяет увидеть использование термина 混 (*hùn*) в различных контекстах, в том числе и характерных для философских трактатов: космогоническом, этическом и социально-политическом.
2. В то же время понятие 混 (*hùn*) не принадлежит сугубо миру философской мысли, и обращение к литературе позволяет шире взглянуть на данное понятие с точки зрения культурного контекста.
3. Богатый литературный язык романов предоставляет обширный материал и различные варианты комбинаторики иероглифа 混 (*hùn*).
4. Классические романы впитали в себя дух различных религиозно-философских учений и наглядно демонстрируют, как противоположные идеи могут сосуществовать в едином культурном пространстве.
5. Романы написаны в разные исторические эпохи, что позволяет увидеть основные тенденции эволюции исследуемого понятия, если таковые существуют.

Нами были обнаружены следующие значения иероглифа 混 (*hùn*) в средневековых романах.

1. Связанные с хаосом как исходной точкой космогонии и продолжающие даосские представления о целостном изначальном хаосе:
 - а) изначальный хаос как единство, космогоническое начало, лишённое противопоставлений: 混天地为大块 (небо и земля смешаны в великий ком), 混沌 (хаос), 天地混成 (единство неба и земли);
 - б) слияние чего-либо, объединение противоположных начал или растворение одного в другом: 混入 (пробраться, прокрасться), 混淆 или 是非混淆 (путать, смущать, смешивать правду с ложью), 混杂 (смешанный), 在人从一混 (слиться с толпой), 混同 (собрать в одно), 浑俗和光 (стать единым с миром), 混熟 (освоиться);
 - в) «все», «целиком», «полностью»: 浑身 (все тело), 一混汤子 (вместе, дружно);
 - г) признак изначального хаоса — отсутствие формы — и его перенос на отдельные предметы, за счет чего иероглиф принимает значение «смутный, неясный»: 浑然乌黑 (совершенно черный), 浑然无知 (ничего не знать), 邓邓浑浑 (неоформленный);
 - д) «подобный»: 浑如梦 (подобный сну), 浑如醉死之人 (как будто мертвецки пьяный человек).

2. Значения с явными негативными коннотациями, в которых понятия 混 (*hùn*) и 亂 (*luàn*) становятся синонимичными:
- а) «смута», «неразбериха» и их производные: «путать», «запутывать», «без разбора» (т. е. в нарушение установленного порядка и принятых правил). В этом значении иероглиф выступает как синоним понятия 亂 (*luàn*), которое в текстах IV–III вв. до н. э. противопоставляется понятию 混: 混战 (война), 乘势混 (воспользоваться неразберихой), 混杀 (бойня), 混赖 (смущать, вводить в замешательство), 混世 или 混沌世界 (нарушать спокойную жизнь или гармоничное устройство мира), 混波 (приходить в волнение), 搅浑 (баламутить), 混亂 (беспорядок);
 - б) в составе уничижительных и бранных выражений, в которых 混 приобретает значение «глупый», «бестолковый» или «вести беспутную жизнь»: 混沌魍魎 (бестолочь), 混沌浊物 (болван), 浑家 (муженек), 混账东西 (бесстыдник);
 - в) «грязный», «мутный», «смешанный» — хотя в этих значениях и обнаруживаются слабые отзвуки раннедаосских представлений, однако эти признаки интерпретируются в негативном ключе: 混名 (кличка), 浑 (с примесями), 浑言 (нести что попало), 厮混 (развлекаться, путаться, водить компанию), 鬼混 (болтаться без дела);
 - г) «мрак», «темнота» — 混沌.

Появление такого ярко выраженного негативного значения и смешение понятий 混 (*hùn*) и 亂 (*luàn*), как уже отмечалось выше, было характерно для конфуцианской философии, которая, формируясь в период политической раздробленности и смуты, ищет пути гармонизации общества и быстро вытесняет мифологические образы и идеи на периферию духовной жизни общества. Однако усиление негативного восприятия категории 混 (*hùn*) нельзя объяснить только влиянием конфуцианской традиции с ее тенденцией к рационализации — в первую очередь в силу того, что даже в философской литературе на протяжении веков не сохранилось противопоставление между даосским и конфуцианским пониманием категории 混 (*hùn*). Так, в памятниках IV–V вв., и конфуцианских, и даосских, можно увидеть свободное сосуществование нескольких смысловых пластов данного понятия.

Ярким примером такого употребления понятия 混 (*hùn*) одновременно в негативном и позитивном значениях является трактат «Баопу-цзы» (IV в.). Во-первых, в нем сохраняется исходная интерпретация 混 (*hùn*) как таинственного, непознаваемого первоначала вселенной, слияние с которым есть высшее устремление человеческой жизни. Например, в главе «Распрашивая Бао» Гэ Хун, завершая описание алхимического процесса, отмечает: «Может, погоня облака, скакать в пустоте, соединиться схаосом (混輿, *hùnyú*) и матерью-землей, жить вечно»⁸ [9]. Или, описывая процесс появления вещей, отмечает: «Изначальный хаос

⁸ 故能策風云以騰虛，並混輿而永生也。

(混茫, *húnmáng*) ценится, так как не имеет имени, все живое — так как обладает устремлением»⁹ [9].

Другим важным значением является производное от указанного выше «целостность», которое интерпретировалось Гэ Хуном как неотъемлемый признак Великого предела, отсутствие противопоставления между противоположностями: «Что же касается Великого предела, то он целостен (混沌, *hùndùn*), два начала еще не оформлены, и это не сравнимо с тем, когда небо и земля отделились друг от друга»¹⁰ [9].

Третье значение — «сливаться воедино», зачастую при этом дополнительно подразумевается смешение противоположностей. В этом значении термин может использоваться безоценочно, а может обозначать запутанность, усложнение ситуации и неразбериху, приближаясь, таким образом, к понятию 亂 (*luàn*), которое в даосской традиции было ранее достаточно четко отделено от понятия 混 (*hùn*). «Если прислушиваться к словам и наблюдать за лицом, то можно принять истинное за ложное, смешать (混錯, *hùncuò*) настоящее и фальшивое»¹¹ [9].

К XI в. усиливается интерес конфуцианских философов к космогонии, они вновь обращаются к «Книге перемен» и, соответственно, воспринимают древние религиозно-философские представления, на основе которых она была создана. Так, понятие 混 (*hùn*) прочно входит и в неоконфуцианскую философскую систему. Примером могут служить работы Чжоу Дуньи (XI в.) «Изыяснение Плана Великого предела» и «Книга проникновения», в которых стоит особо отметить космогоническое значение иероглифа 混 (*hùn*) — «изначальный хаос», ранее характерное исключительно для даосских текстов: «О хаос (混, *hùn*)! О принцип! Вы неисчерпаемы!»¹² [10] Так же, как и в раннедаосской традиции, все прочие значения являются производными от этого и обозначают перенос качеств и свойств изначального единства на существующие предметы. Среди таких значений мы можем указать следующие:

- 1) гармоничное смешение воедино, высшая целостность, как, например, в данном космогоническом фрагменте: «Инь-ян и пять элементов пребывают в смешении (混融, *hùnróng*) и не останавливаются, что именуется “гармоничным слиянием”»¹³ [10];
- 2) целостность, единство в противовес индивидуальным чертам каждой вещи: «Природа живого — это единство и потому называется хаосом (混, *hùn*), когда она распадается и появляются отличия, это называется законом»¹⁴ [10].

⁹ 夫混茫以無名為貴，群生以得意為歡。

¹⁰ 若夫太極混沌，兩儀無質，則未若玄黃剖判。

¹¹ 欲聽言察貌，則或似是而非，真偽混錯。

¹² 混兮辟兮！其无穷兮！

¹³ 二五所以混融而无闲者也，所谓「妙合」者也

¹⁴ 体本则一故曰混，用散而殊故曰辟。

К XII в. даже комментарии к классическим конфуцианским трактатам становятся еще более осторожными в оценке понятия 混 (*hùn*), начинает преобладать нейтральное отношение к нему. Примером может служить комментарий Чжу Си к «Лунь Юю»: «Учение даосов туманно и смешивает (混, *hùn*) пути правления вана и гегемона»¹⁵. Но наиболее употребительным в работах Чжу Си является значение «быть неотделимым от чего-л», например, в комментариях к «Мэн-цзы»: «Дэ мудреца неотделимо от (渾然, *húnrán*) небесного замысла»¹⁶ [11] или «Жень неотделимо от первопринципа, так как не отягощено четырьмя пороками; если не осуществить это, то нельзя говорить о жень»¹⁷ [12].

Особенно отчетливо отсутствие негативных коннотаций в неоконфуцианстве становится видно в трудах Чэн Хао и Чэн И (XI–XII вв.).

Во-первых, они возвращаются к даосской традиции противопоставления понятий 混 (*hùn*) и 亂 (*luàn*), которая наиболее ярко проявляется в историко-политическом контексте: «Варвары несли крайнюю смуту в страну, и понадобились могучие воины, чтобы усмирить их, и потому Суй и Тан снова объединили (混一, *hùnyī*) Поднебесную»¹⁸ [13].

Во-вторых, хотя в их сочинениях не затрагиваются вопросы космогонии и отсутствует мотив образования Вселенной из хаоса, однако все значения иероглифа 混 (*hùn*) в них являются производными от образа целостного и непротиворечивого, всеохватывающего вселенского начала. К таким значениям относятся следующие:

- 1) «смешивать воедино», лишая дифференциальных черт или объединяя противоположности, например: «Сердце и дао едины (渾然, *húnrán*)»¹⁹ [13] или «Природа человека есть смесь (混, *hùn*) хорошего и дурного, если он воспитывает в себе добро, то будет хорошим человеком, а если потакает дурному — то злым»²⁰ [13];
- 2) «всеобъемлющий, всеохватывающий, беспредельный» — новое значение для данного иероглифа: «Тот беспредельный, безграничный (渾渾無涯, *húnhún wúyá*), владеющий даром слова муж, неопишут его добродетели!»²¹ [13];
- 3) «быть неотделимым от чего-л.»: «Добродетельный муж един с природой» (渾然, *húnrán*)²² [13].

Обобщая вышесказанное, отметим, что на момент формирования основных религиозно-философских школ в Китае существовало двойное восприятие ка-

¹⁵ 道學不明，而王霸之略混為一途。

¹⁶ 聖人之德，渾然天理。

¹⁷ 仁則天理渾然，自無四者之累，不行不足以言之也。

¹⁸ 夷狄之亂已甚，必有英雄出而平之，故隋、唐混一天下。

¹⁹ 心与道，渾然一也。

²⁰ 人之性也善惡混，修其善則為善人，修其惡則為惡人。

²¹ 不然，何穆穆不已，渾渾無涯，而能言之士，莫足以頌其美歟！

²² 仁者，渾然与物同体。

тегории 混 (*hùn*, «изначальный хаос»): как идеального начала вселенной и одновременно цели человеческой жизни, а также как смуты, неразберихи. Однако к XI–XII вв. в философской традиции в силу религиозного синкретизма, обмена идеями между даосизмом и конфуцианством, а также возрастающего интереса конфуцианцев к космогонии «Книги перемен» складывается позитивное восприятие данной категории.

В художественной литературе, как мы можем увидеть на примере классических средневековых романов, гармонично сосуществуют две интерпретации понятия 混 (*hùn*): 1) производная от философского значения, которая может относиться к процессу (слияние воедино) или к предмету (целостный, смутный, неясный); 2) негативная, которая в меньшей степени была выражена в религиозно-философской мысли и подразумевает смешение понятий 混 (*hùn*) и 亂 (*luàn*) и закрепление за обоими значения «смешанный», «неразделенный», «путаница».

Можно предположить, что литературная традиция и сам язык не только впитали в себя философское позитивное понимание изначального хаоса, но и отражают мировоззрение более широких слоев общества и содержат более разностороннюю интерпретацию понятия 混 (*hùn*).

Литература

1. 现代汉语词典 / 中国社会科学院语言研究所词典编辑室编. — 北京: 商务印书馆出版, 1998. [Словарь современного китайского языка / под ред. Института лингвистики Китайской академии общественных наук. Пекин: Шаньгу иньшугуань, 1998.] (На кит. яз.)
2. 荀子: 汉英对照 / 杨牧之总编辑. — 长沙: 湖南人民出版社, 1999. [Сюнь-цзы: издание текста на китайском и английском языках / под ред. Ян Мучжи. Чанша: Хунань жэньминь чубаньшэ, 1999.] (На кит. яз.)
3. 图说老子道德经 / 方韬编著. — 北京: 北京联合出版公司, 2012. [Дао дэ цзин Лао-цзы с иллюстрациями / под ред. Фан Тао. Пекин: Бэйцзин лянхэ чубань гунсы, 2012.] (На кит. яз.)
4. 庄子 / 方勇译注. — 北京: 中华书局, 2010. [Чжуан-цзы / под ред. Фан Юн. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 2010.] (На кит. яз.)
5. 罗贯中. 三國演義. [Ло Гуаньчжун. Троецарствие.] URL: <https://ctext.org/sanguo-yanyu> (дата обращения: 30.07.2020). (На кит. яз.)
6. 施耐庵. 水滸傳. [Ши Найань. Речные заводи.] URL: <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=4718> (дата обращения: 30.07.2020). (На кит. яз.)
7. 吳承恩. 西遊記. [У Чэньэнь. Путешествие на Запад.] URL: <https://ctext.org/xiyouji> (дата обращения: 30.07.2020). (На кит. яз.)
8. 曹雪芹. 紅樓夢. [Цао Сюэцинь. Сон в красном тереме.] URL: <https://ctext.org/hongloumeng> (дата обращения: 30.07.2020). (На кит. яз.)
9. 葛洪. 抱朴子. [Гэ Хун. Баопу-цзы.] URL: <https://ctext.org/baopuzi> (дата обращения: 30.07.2020). (На кит. яз.)
10. 周敦頤. 周敦頤集. [Чжоу Дуньйи. Собрание сочинений Чжоу Дуньйи.] URL: <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=71310> (дата обращения: 30.07.2020). (На кит. яз.)
11. 朱熹. 論語集注. [Чжу Си. Лунь Юй: сборник с комментариями.] URL: <https://ctext.org/si-shu-zhang-ju-ji-zhu/lun-yu-ji-zhu/zh> (дата обращения: 30.07.2020). (На кит. яз.)

12. 朱熹. 孟子集注. [Чжу Си. Мэн-цзы: сборник с комментариями.] URL: <https://ctext.org/si-shu-zhang-ju-ji-zhu/meng-zi-ji-zhu/zh> (дата обращения: 30.07.2020). (На кит. яз.)
13. 程顥, 程頤. 河南程氏遺書. [Чэн Хао, Чэн И. Книга, оставленная в наследие господами Чэн из Хэнани.] URL: <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=704165&remap=gb> (дата обращения: 30.07.2020). (На кит. яз.)

References

1. *Modern Chinese Dictionary* / ed. by Dictionary Editing Office, Institute of Language Studies, Chinese Academy of Social Sciences. Beijing, Shangwu yinshuguan, 1998. (In Chinese)
2. *Xunzi: Chinese English* / ed. by Yang Muzhi. Changsha, Hunan minzhu chubanshe, 1999. (In Chinese)
3. *Laozi Daodejing with Illustrations* / ed. by Fang Tao. Beijing, Beijing lianhe chubangongsi, 2012. (In Chinese)
4. *Zhuangzi* / ed. by Fang Yong. Beijing, Zhonghua shuju, 2010. (In Chinese)
5. Luo Guanzhong. *Romance of the Three Kingdoms*. URL: <https://ctext.org/sanguo-yanyi> (accessed: 30.07.2020). (In Chinese)
6. Shi Naian. *Water Margin*. URL: <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=4718> (accessed: 30.07.2020). (In Chinese)
7. Wu Chengen. *Journey to the West*. URL: <https://ctext.org/xiyouji> (accessed: 30.07.2020). (In Chinese)
8. Cao Xueqin. *Dream of the Red Chamber*. URL: <https://ctext.org/hongloumeng> (accessed: 30.07.2020). (In Chinese)
9. Ge Hong. *Baopuzi*. URL: <https://ctext.org/baopuzi> (accessed: 30.07.2020). (In Chinese)
10. Zhou Dunyi. *Collected works of Zhou Dunyi*. URL: <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=71310> (accessed: 30.07.2020). (In Chinese)
11. Zhu Xi. *Lun Yu: Collected Works with Commentary*. URL: <https://ctext.org/si-shu-zhang-ju-ji-zhu/lun-yu-ji-zhu/zh> (accessed: 30.07.2020). (In Chinese)
12. Zhu Xi. *Mengzi: Collected Works with Commentary*. URL: <https://ctext.org/si-shu-zhang-ju-ji-zhu/meng-zi-ji-zhu/zh> (accessed: 30.07.2020). (In Chinese)
13. Cheng Hao, Cheng Yi. *The Book Left as a Legacy by Brothers Cheng of Henan*. URL: <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=704165&remap=gb> (accessed: 30.07.2020). (In Chinese)

Кравцова М. Е.

(Независимый исследователь, Россия)

«ПРОПАВШАЯ ДРАГОЦЕННОСТЬ»: О ПЕСЕННО-ФОЛЬКЛОРНЫХ ИСТОКАХ ЧУСКИХ СТРОФ (ЧУЦЫ)¹

Аннотация: Как чуские строфы (чуцы, 楚辭) сегодня уверенно обозначают поэтическую традицию, возникшую в период Чжаньго (戰國, Борющиеся царства, V–III вв. до н. э.) эпохи Чжоу 周 (XI–III вв. до н. э.) в южных (районы бассейна р. Янцзы) регионах Древнего Китая и в рамках художественной культуры царства Чу (Чуго, 楚國, XI в. — 223 г. до н. э.). Эта традиция представлена, напомним, произведениями, входящими в собрание «Чу цы» (楚辭, «Чуские строфы»). Это собрание дошло до нас, по традиции, в виде сборника, составленного Ван И (王逸, II в. н. э.). Все вошедшие в него произведения сам Ван И трактовал как авторские. Десять из них с той или иной степенью уверенности приписаны чуским поэтам: Цюй Юаню (屈原, IV–III вв. до н. э.), в дальнейшем почитаемому основоположником всей китайской авторской поэзии, и Сун Юю (宋玉, III вв. до н. э.).

Ключевые слова: Древний Китай, царство Чу, поэзия, чуские строфы, собрание Чуцы, Цюй Юань, чуский песенно-поэтический фольклор.

Kravtsova Marina

(Independent Researcher, Russia)

“A LOST TREASURE”: ON FOLK ORIGINS OF THE VERSES OF CHU (*CHUCI*)

Abstract: This article is focused on analysis of the hypothesis of the local song folklore origins of the famous poetic phenomenon *chuci* (elegies/songs of Chu) that represents the literary heritage of the southern (Yangtze Basin) region of the Ancient China (the Zhou epoch, 11th–3rd centuries B. C.) and is associated with the emergence of the Chinese poetry. Although today the thesis about the folklore origins of *chuci*, or rather of the poetic pieces presented by the *Chuci* (*Verses/Elegies of Chu, Songs of the South*) collection, is generally accepted, the author argues that, first, during the 1st–7th centuries A. D. the *chuci* poetry was stable considered within the Chinese book knowledge to be created by exclusively the literary genius of Qu Yuan (4th–3rd centuries B. C.), the great poet of the Chu Kingdom (11th–3rd centuries B. C.). Secondly, the views on *chuci* as an autochthonous (“southern”) poetic tradition dating back to the local folk art emerged in the 12th–13th centuries and finally established itself in the Chinese literature studies of the first third of the 20th century, all these under the influence of the ideological processes, caused by synchronic historical and political events. Thirdly, although the existence of developed song-poetic folklore in Chu Kingdom seems quite permissible, it for some reason remained out of fixation by that day written sources, including transmitted texts and archaeological materials (epigraphic inscription and excavated manuscripts). Therefore, almost nothing is known as a matter of fact of the hypothetic *Chu song folklore* what makes it impossible to recognize its true influence on origins and further on evolution of the *chuci* tradition.

Keywords: Ancient China, Chu Kingdom, poetry, verse of Chu, *chuci* collection, Qu Yuan, Chu song and poetic folklore.

¹ Исследование осуществлено при финансовой поддержке РФФИ, проект № 19-012-00121.

На протяжении I–VII вв. в китайской книжной культуре возникновение чуских строф связывалось исключительно с литературным гением и жизненными коллизиями Цюй Юаня, который воспринимался преимущественно в ипостаси конфуцианской благородной личности — «верного Государя слуги» (*чжунчэнь*, 忠臣) — и поэта, чье творчество наследовало великой поэзии *ши* (詩), процветавшей при Западной Чжоу (Си Чжоу, 西周; I–VIII вв.) и в период Чуньцю (春秋, Вёсны и осени, VIII–V вв. до н.э.) и запечатленной в «Каноне поэзии» («Ши цзин», 詩經; первоначальное название «Ши» — «Стихи») Такое видение образа и творчества Цюй Юаня четко зафиксировано в «И вэнь чжи» (藝文志, «Трактат о канонах и книжной словесности»), входящем (*цзюань*, 卷 / глава 30) в «Хань шу» (漢書, «Книга о [Ранней] Хань») Бань Гу (班固, 32–92): «После [периода] Вёсен и осеней путь [дома] Чжоу, [как] размытый потоком, разрушился. Августейшие распросы о государственных песнопениях вышли из [державных обычаев] отдельных царств. Ученые мужи, изучавшие «Стихи», если и остались, оказались в рубищах. Даже [подлинно] мудрые люди слагали оды, лишённые воли, [присущей прежней поэзии]. Великий конфуцианец Сунь Цин и Государя слуга Цюй Юань из Чу, удаленные и оклеветанные, горевали о [своем] государстве, и оба творили оды, [полные] порицаний и таящие устои древних стихов»² [1, с. 231]. С приведенным суждением полностью согласуется определение *чуцы*, данное в «Цзин цзи чжи» (經籍志, «Трактат о канонах и книжных собраниях») из официального историографического сочинения (*чжэньши*, 正史, «образцовая история») «Суй шу» (隨書, «Книга о Суй»), составленного в 621–636 гг. комиссией под руководством Вэй Чжэна (魏徵, 580–643). Главу (*цзюань*) 5 этого трактата (цз. 35 в составе «Суй шу») открывает рубрика, посвященная редакциям «Чу цы», в послесловии к которой («Чу цы лэй сюй», 楚辭類敘) читаем: **«Чуские строфы — это то, что создал Цюй Юань** [здесь и далее выделено мною — М. К.]. С той поры как дом Чжоу одряхлел и пришел в состояние смуты, истинные поэты [словно бы] погрузились в [беспробудный] сон, взялись за дело льстецы и угодники, строфы, высмеивающие [современные им] порядки, пришли в упадок. В Чу жил мудрый Государя слуга Цюй Юань, кто был оклеветан и несправедно сослан; тогда-то и сотворил [поэму] “Ли сао” в восемь частей, где поведал о своих скорбных мыслях в разлуке, до конца излил, что на сердце; для доказательства, что невиновен, порицал аллегориями; уповал на государя и, осознав, что ошибся, [предпочел] умереть без колебаний, и вот так [в водах] Мило обрел свою смерть! Его младший брат Сун Юй, оплакивая своего наставника, неумоно горевал и [создал произведе-

² 春秋之後，周道浸壞。聘問歌詠，不行列國。學詩之士，逸在布衣。而賢人失志之賦作矣。大儒孫卿及楚臣屈原，離讒憂國，皆作賦以諷，咸有測隱古詩之義。См. также [2, с. 407]. Ученые мужи, изучавшие «Стихи» — комментаторы «И вэнь чжи» сходятся во мнении, что в данном случае речь идет не о поэтическом творчестве (*ши*), а о «Ши цзине». *Лишённые воли* — легко опознаваемый намек на знаменитый постулат *ши янь чжи* (詩言志, «стихи говорят о воле»), в котором кратко сформулированы конфуцианские воззрения на поэтическое творчество. *Сунь Цин* — Сюнь Куан (荀況, 313/298–238/215 гг. до н.э.), он же Сюнь-цзы (荀子, Учитель Сюнь), один из крупнейших мыслителей Древнего Китая.

дение], вторящее [поэме]. Затем Цзя И, Дунфан Шо <... > восхищались красотой ее словесного узора и, подражая ей, создавали [собственные произведения]. **Так как Юань был чусцем, их все прозвали “чуские строфы”**³ [3, с. 1055–1056].

Взгляды на чуские строфы принципиально изменились в эпоху Сун: в конце Северной Сун (Бэй Сун, 北宋; 960–1127), т. е. в преддверии чжурчжэньского нашествия на Китай, и при Южной Сун (Нань Сун, 南宋; 1127–1279), когда собственно китайская государственность оказалась на Юге (т. е. в регионах бассейна Янцзы), что ожидаемо повлекло за собой попытки обоснования исходной цивилизационной значимости местной культуры. Хрестоматийно определенное *чуцы*, сформулированное Хуан Босы (黃伯思, 1079–1118) в «Предисловии к толкованиям “Чуских строф”» («Цзяодин “Чу цы” суй», 校定楚辭序)⁴: «Все “сао” Цюя и Суна являются писаниями на чуском языке, воспроизводящими чуские звуки, содержащими записи о чуских землях, называемыми чуские реалии, поэтому их смогли назвать чускими строфами» (цит. по [4, с. 139])⁵. Далее поясняется, что под «чуским языком» следует понимать диалекты различных народностей, населявших территорию Чу, а «чуские звуки» — это «воплощение горестных переживаний и мужества, будь то в рифмованной форме или нет»⁶, т. е. ментальности и духовности местного населения, которые были воспроизведены как в собственно поэзии, так и в любой другой словесности. Перечисленные признаки чуских строф, бесспорно, содержат указание на их этнокультурное своеобразие и связи с местным песенным фольклором [7, с. 82].

Более того, чуские строфы стали восприниматься в качестве автохтонной «южной» поэтической традиции, в определенной степени альтернативной «северной» поэзии-*ши*, о чем красноречиво свидетельствуют две редакции, созданные Чжу Си (朱熹, 1130–1200). Одна из них — комментированная редакция «Ши цзина» — «Ши цзи чжуань» (詩集傳, «Стихи» с собранием толкований), другая — «Чу цы» («Чу цы цзи чжу, 楚辭集注/註, «[Собрание] “Чуские строфы” со сводным комментарием»). Во вторую из них, помимо собрания Ван И, входит антология «Чу цы хоу юй» (楚辭後語, «Послесловие к “Чуским строфам”»), которую Чжу Си составил из произведений, относящихся, по его мнению, к традиции *чуцы* в ее максимально полном временном объеме [8, с. 203–296]. Эта антология во многом повторяет сборники (в 12 глав-*цзюаней* каждый), состав-

³ 楚辭者，屈原所之作也。自周室衰亂，詩人寢息，諂佞之道興，諷刺之辭廢。楚有賢臣屈原，被讒放逐，乃著離騷八篇，言己離別愁思，申杼其心；自明無罪，因以諷諫；冀君覺悟，卒不省察，遂赴汨羅死焉。弟子宋玉，痛惜其師，傷而和之。其后，賈誼，東方朔，<... >，嘉其文彩，擬之而作。蓋以原楚人也，謂之楚辭。 Цзя И (ок. 201–168 гг. до н. э.), Дунфан Шо (ок. 161–78 гг. до н. э.) — знаменитые мыслители, книжники и литераторы, произведения которых включены в «Чу цы».

⁴ Это определение приводится в подавляющем большинстве исследований начиная с первой трети XX в. (в том числе в [5, с. 1]). Его цитируют (перелагают) и в отечественных работах, например [6, с. 174].

⁵ 蓋屈宋諸騷，皆書楚語，作楚聲，紀楚地，名楚物，故可謂之楚辭

⁶ 頓挫悲壯，或韻或否者

ленные Чао Бучжи (晁補之, 1053–1100): «Ду “Чу цы”» (讀楚辭, «Читая “Чуские строфы”») и «Бянь “Чу цы”» (變楚辭, «Вариации [на тему произведений из] “Чуских строф”»). Оба сборника утрачены, но об их составе известно из других источников [7, с. 87–90]. В антологии Чао Бучжи и Чжу Си входят в общей сложности 156 произведений 64 авторов, и поэтическая традиция, производная от древних *чуцы*, продолжена в них до конца Северной Сун (до творчества Хуан Тинцзяня, 黃庭堅; 1045–1105). Оба теоретика сходились также во мнении, что традиция *чуцы* зародилась до Цюй Юаня, и включали в ее литературные истоки как авторскую⁷, так и фольклорную поэзию, для которой приведена «Юэ жэнь гэ» (越人歌, «Песня юэца», см. ниже).

В эпоху Мин (明, 1368–1644) распространилась версия о присутствии образцов чуского поэтического фольклора в «Ши цзине» (в разделе «Го фэн», 國風, «Нравы / Ветры царств»)⁸, которая стала одной из аксиом *чуцыведческих*⁹ исследований XX в. (в том числе [9, с. 2–3; 10, с. 2])¹⁰. Сегодня к вероятным древнейшим «народным песням земель Чу» (*Чу ди миньгэ*, 楚地民歌) относят в общей сложности около 20 стихов из различных подразделов «Го фэн» [11, с. 97–98]. Однако неоспоримых доказательств их принадлежности к чускому народному песенному творчеству нет.

К вопросам автохтонности и генезиса *чуцы* китайские мыслители и ученые вернулись после 1911 г. и в контексте вновь обострившейся по политическим причинам (противостояние Пекинского и Нанкинского правительств) фундаментальной проблемы исходных культурных различий Севера и Юга [12, с. 94–98]. Одним из первых, кто приступил к дальнейшей разработке гипотезы о чуском поэтическом фольклоре — не только в рамках «Ши цзина», но и при Чуньцю, — был Ю Гоэнь (游國恩, 1899–1978), по праву признанный одним из основоположников современного *чуцыведения*. Проведя тщательный анализ огромного книжного массива, он опознал искомые «песни» [5, с. 28–46]¹¹, вычислив их максимально точные датировки (см. ниже). В 1930–1940-х гг. самым настойчивым поборником гипотезы фольклорных истоков *чуцы* был Го Можо (郭沫若, 1892–1978), использовавший ее в качестве ключевого аргумента в поль-

⁷ Поэтические произведения Сюнь Куана (Сюнь-цзы), служившего в конце своей жизни в Чу.

⁸ Одним из ее активных сторонников был Сюй Шисэн (徐師曾, 2-я пол. XVI в.) [4, с. 290].

⁹ От современного китайского научного термина *чуцы-сюэ* (楚辭學), посредством которого обозначают дисциплинарное направление, сосредоточенное на изучении традиции *чуцы* и редакций «Чу цы».

¹⁰ Изложение взглядов, типичных для китайских работ середины XX в., см. в [6, с. 174–175].

¹¹ Этот список остается базовым для *чуцыведческих* исследований, например [10, с. 3; 15, с. 428–429; 16, с. 3].

зу выдвинутой им же интерпретации образа Цюй Юаня как «народного поэта» (*жэньминь дэ шицзэнь*, 人民的詩人)¹².

Господствующая сегодня точка зрения (безотносительно взглядов на степень историчности образа Цюй Юаня) заключается в том, что основным истоком представленных в «Чу цы» произведений являются «народные песни южного региона» (*наньфан-дицзюй дэ миньгэ*, 南方地區的民歌) и «культовые песнопения» (*угэ*, 巫歌) [13, с. 427], под которыми подразумеваются тоже входящие в «Чу цы» цикл «Цзю гэ» (九歌, «Девять песен»), поэмы «Чжао хунь» (招魂, «Призывание души») и «Да чжао» (大招, «Великое призывание»). Не углубляясь в проблему их происхождения (которая обсуждается начиная с комментария Ван И), отметим лишь, что никаких иных произведений чуской ритуальной поэзии не известно.

Список «народных песен южного региона» оказывается предельно скудным. По Ю Гоэню, это: «Цзы-вэнь гэ» (子文歌, «Песня Цзы-вэня», датируемая ученым 650 г. до н.э.), «Чу жэнь гэ» (楚人歌, «Песня чусца», 610 г. до н.э.), «Юэ жэнь гэ» (越人歌, «Песня юэсца», 550 г. до н.э.), «Жу-цзы гэ» (孺子歌, «Песенка конфуцианца», ок. 490 г. до н.э.). Последняя из них, приведенная в главе 7 («Лоу Ли. Шан», 離婁上) трактата «Мэн-цзы» (孟子, «[Сочинение] Учителя Мэна») [14, с. 293], более известна как «Песенка отца-рыбака», завершающая прозопоэтическое произведение «Юй фу» (漁父, «Отец-рыбак») из «Чу цы». Причем «Жу-цзы гэ» соотносится в «Мэн-цзы» отнюдь не с чуским фольклором, а с традицией «детских песенок» (*туньяо*, 童謠)¹³ и с Конфуцием, разъясняющим ее смысл (см. также [19, с. 107]). Все остальные «песни» впервые были обнародованы в сборнике «Шо юань» (說苑, «Сад речений») Лю Сяна (劉向, 77–6 гг. до н.э.), и их ассоциации с поэзией Чу возникают только по причине их воспроизведения в контексте бесед персонажей из этого царства [20, с. 19, 24]¹⁴. В собственно чжоуских сочинениях — «Цзо-чжуань» (左傳, «Комментарии Цзо [к летописи “Вёсны и осени”]»), «Го юй» (國語, «Речи царств», «Государственные речи»), «Чжань го цэ» (戰國策, «Планы Сражающихся царств»), и даже в таком безусловно чуском сочинении, как «Чжуан-цзы» (莊子, «[Сочинение] Учителя Чжуана»), — образцы чуского фольклора не выявлены. Между тем в них не только обильно цитиру-

¹² Точка зрения, озвученная в монографии «Цюй Юань», впервые опубликованной в 1935 г. [17, с. 60–63], и затем последовательно развивавшаяся во всех публикациях Го Можо о Цюй Юане 1940–1950-х гг., подробно см. [18, с. 55–58, 63–64].

¹³ Разновидность песен-яо (*гэяо*, 歌謠) — афористических (профетических) песенок, типологически сходных с фольклором частушечного характера, но обычно наделявшихся функциями пророчеств и (или) знамений [23, с. 636–637].

¹⁴ «Цзы-вэнь гэ» и «Чу жэнь гэ» представляют собой тексты в 6 и 7 строк соответственно, написанные четырехсложным поэтическим размером, что сближает их со стихами «Ши цзина» («Го фэн»). «Юэ жэнь гэ» лишь отдаленно напоминает поэтику чуских строф: 6 строк, состоящих из разного числа иероглифов (от 9 до 6) и с эвфонической частицей *си* (兮), которая, однако, широко использовалась и в произведениях «Ши цзина». В старой китайской филологии все три произведения тоже отнесены к традиции *гэяо* без указания на их возможную региональную принадлежность [24, с. 478–479].

ются стихи «Ши цзина», но и приведено немало стихотворных извлечений и терминов, указывающих на категории (группы) синхронного песенного фольклора. Особо многочисленны (в общей сложности более 40) упоминания о песнях-оу (*оуэ*, 謳歌) [21, с. 23] — предположительно, песнопения хвалебного характера, которые бытовали в восточном регионе Древнего Китая. Получается, что региональный песенный фольклор, в скором времени бесследно исчезнувший, зафиксирован в чжоуских письменных источниках, а народное песенное творчество, предшествовавшее такому грандиозному поэтическому феномену, как *чуцзы*, выпал из поля зрения современных ему книжников.

Существование чуского песенного фольклора не подтверждают и местные археологические материалы: ни эпиграфика, не содержащая стихотворных инскрипций, сопоставимых, скажем, со знаменитой надписью на «Чаше писца Цяна» («Ши Цян пань», 史牆盤), ни манускрипты, хотя в последних тоже активно цитируются произведения «Ши цзина» [22]. Единственными известными сегодня образцами местной поэзии считаются фрагменты произведений, опознанные на планках из «Гонконгской коллекции»¹⁵: «Лань фу» («Ода об орхидее», 蘭賦) — 32 строки (на пяти планках), и стихотворения (?) «Люли» («Сова», 鷓鴣)¹⁶ — 3 полных (предположительно) строки и 4 фрагмента (на двух планках) [26, с. 249–267, 288–291]. Но они явно относятся к авторской поэзии, дополнительно подтверждая факт возникновения в Чу традиции «од» (*фу*, 賦) [25, с. 229].

Итак, бытование в царстве Чу этнического песенного фольклора теоретически более чем вероятно, на что косвенно указывают и развитость местного музыкального искусства (полностью подтвержденная археологическими материалами), и обилие музыкально-песенных произведений, названия которых приведены в *чуцзы*, особенно в «Чжао хунь» и «Да чжао» при рассказах о пиршественных церемониях. Однако гипотетический чуский песенный фольклор по каким-то причинам не репрезентирован в синхронных письменных источниках. Поэтому неизвестно, что он мог собой представлять и какую роль мог сыграть в генезисе традиции чуских строф.

Литература

1. 張舜徽. 《漢書藝文志》通釋. 武漢: 湖北教育出版社. 1990. [Чжан Шуньхуэй. «Трактат о канонах и книжной словесности» из «Книги о Хань». Ухань: Хубэй цзяюй чубаньшэ, 1990.] (На кит. яз.)
2. Лисевич И. С. Мозаика древнекитайской культуры: Избранное. М.: Восточная литература, 2010.

¹⁵ 1200 бамбуковых планок, приобретенных в 1994 г. Шанхайским музеем на аукционе в Гонконге и сочиненных чускими манускриптами того же времени и книжного круга, что и тексты из Годянь (郭店).

¹⁶ По другой трактовке — фрагменты «Пэн фу» («Ода о птице-пэн», 鵬賦), либо «Фу фу» («Ода о сове», 鷓鴣賦) [25, с. 229].

3. 隨書 / [唐] 魏徵等撰. 全六册. 北京: 中華書局. 1982. [Книга о Суй / сост. [танские] Вэй Чжэн и др. В 6 т. Т. 4. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1982.] (На кит. яз.)
4. 楚辞评论集览 / 崔富章总主编. 武汉: 湖北教育出版社. 2002. [Собрание суждений о чуских строфах / гл. ред. Цуй Фучжан. Ухань: Хубэй цзяосюй чубаньшэ, 2002.] (На кит. яз.)
5. 游國恩. 楚辭概論. 北京: 北新書局. 1926. [Ю Гоэнь. Суммарное обозрение [сведений] о чуских строфах. Пекин: Бэйсинь-шуцзюй, 1926.] (На кит. яз.)
6. *Серебряков Е. А.* О Цюй Юане и чуских строфах // Литература Древнего Китая: сб. ст. / под ред. Н. И. Конрада, сост. И. С. Лисевич. М: Наука, 1969. С. 172–204.
7. 赵永勳. 宋代楚辞学. 博士学位论文. 四川师范大学. 成都. 2011. [Чжао Гуайсюнь. Чуцыведение эпохи Сун. Диссертация на соискание ученой степени доктора наук. Чэнду: Сычуаньский педагогический университет, 2011.] (На кит. яз.)
8. 楚辭集注 / 朱熹撰; 蔣立甫校點. 上海: 古籍出版社. 2001. [«Чуские строфы» со сводным комментарием / сост. Чжу Си; крит. текст Цзян Лифу. Шанхай: Гуцзи чубаньшэ, 2001.] (На кит. яз.)
9. 屈原赋译注 / 袁梅译注. 济南: 齐鲁书社. 1983. [Оды Цюй Юаня с переводом [на совр. кит. яз.] и комментариями / пер. и коммент. Юань Мэя. Цзинань: Ци-Лу шушэ, 1983.] (На кит. яз.)
10. 屈原集校注 / 高路明, 董洪利, 金开诚著. 北京: 中华书局. 1996. [Собрание сочинений Цюй Юаня: выверенный текст с комментариями / Авторы [издания] Гао Лумин, Дун Хунли, Цзинь Кайчэн. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1996.] (На кит. яз.)
11. 郭维森. 屈原评传. 南京: 南京大学出版社. 1998. [Го Вэйсэнь. Критическое жизнеописание Цюй Юаня. Нанкин: Наньцзин дасюэ чубаньшэ, 1998.] (На кит. яз.)
12. *Schneider L. A.* A Madman of Ch'u: The Chinese Myth of Loyalty and Dissert. Berkeley, Los-Angeles, London: University of California Press, 1980.
13. 中國文明史 / 袁行霈, 嚴文明, 張傳璽, 樓宇烈主編. 全四册. 北京: 北京大學出版社. 2006. [История китайской цивилизации / глав. ред. Юань Синпэй, Янь Вэньмин, Чжан Чуаньси, Лоу Юйле. В 4 т. Т. 1. Пекин: Бэйцзин дасюэ чубаньшэ, 2006.] (На кит. яз.)
14. 孟子正義 / 焦循著 // 諸子集成. 全八册. 北京: 中華書局. 1998. [[Сочинение] Учителя Мэна в правильном понимании / сост. Цяо Дунь // [Книжная серия] Корпус философской классики. В 8 т. Т. 1. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1988. С. 1–611.] (На кит. яз.)
15. 先秦文学史 / 褚斌杰, 谭家健主编. 北京: 人民文学出版社. 1988. [История литературы до эпохи Цинь / под ред. Чу Биньцзе, Тань Цзяцзяня. Пекин: Жэньминь вэньсюэ чубаньшэ, 1998.] (На кит. яз.)
16. 楚辭選 / 陆侃如, 高亨, 黄孝紓選注. 上海: 古典文學出版社. 1956. [Избранные произведения из [собрания] «Чуские строфы» / сост. и коммент. Лу Каньжу, Гао Хэн, Хуан Сяошу. Шанхай: Гудянь вэньсюэ чубаньшэ, 1956.] (На кит. яз.)
17. 郭沫若. 屈原. 上海: 開明書店. 1946. [Го Можо. Цюй Юань. Шанхай: Каймин шудянь, 1946.] (На кит. яз.)
18. *Кравцова М. Е., Терехов А. Э.* К истории изучения чуских строф в советском Китаеведении: 1950–1980-е гг. // *Asiatica: Труды по философии и культурам Востока.* Т. 13. № 1. СПб., 2019. С. 24–99.
19. Мэн-цзы / пред. Л. Н. Меньшикова; пер. с кит. В. С. Колоколова. СПб.: Петербургское Востоковедение, 1999.
20. 先秦漢魏晉南北朝詩 / 逯欽立輯校. 全三册. 北京: 中華書局. 1983. [Стихотворная поэзия до Цинь, Цинь, Хань, Вэй, Цзинь и Южных и Северных династий / сост. и выверил Лу Циньли. В 3 т. Т. 1. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1983.] (На кит. яз.)

21. 钱龙準. 先秦讴歌的文学定位 // 重庆教育学院学报. 14第, 2期. 2001. 页19–23. [Цянь Лунчжунь. Определение литературных характеристик песнопений-оу до Цинь // Вестник Чунцинского педагогического колледжа. 2001. Т. 14. № 2. С. 19–23.] (На кит. яз.)
22. Kern M. *The Odes in Excavated Manuscripts // Text and Ritual in Early China* / ed. by M. Kern. Seattle: University of Washington Press, 2005. P. 149–193.
23. Духовная культура Китая: энциклопедия / гл. ред. М. Л. Титаренко. В 5 т. Т. 3: Литература. Язык и письменность. М.: Восточная литература, 2008.
24. 杜文蘭. 古謠諺. 北京: 中華書局. 1958. [Ду Вэньлань. Древние песни-яо и пословицы. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1958.] (На кит. яз.)
25. 駢字鸞, 段书安. 十二世纪出土简帛总述. 北京: 文物出版社. 2006. [Пянь Юйцянь, Дуань Шуань. Суммарные сведения о манускриптах на бамбуковых планках и шелковых полотнищах, найденных в XX в. Пекин: Вэньху чубаньшэ, 2006.] (На кит. яз.)
26. 上海博物館藏戰國楚竹書 / 馬承源主編. 全九冊. 上海: 古籍出版社. 2011. [Чуские бамбуковые манускрипты [эпохи] Борющихся царств из коллекции Шанхайского музея / гл. ред. Ма Чэньюань. В 9 т. Т. 8. Шанхай: Гуцзи чубаньшэ, 2011.] (На кит. яз.)

References

1. Zhang Shunhui. *The “Yi wen zhi” Treatise from the “Book of Han” with Complex Explanations*. Wuhan, Hubei jiaoyu chubanshe, 1990. (In Chinese).
2. Lisevich I. S. *Mosaic of Ancient Chinese Culture: Selected Works*. Moscow, Vostochnaia literatura Publ., 2010. (In Russian).
3. *Book of Sui* / Compl. by Wei Zheng, et. al. In 6 vol. Vol. 4. Beijing, Zhonghua shuju, 1982. (In Chinese).
4. *Collected Comments on the Verses of Chu* / ed. by Cui Fuzhang. Wuhan, Hubei jiaoxu chubanshe, 2002. (In Chinese).
5. You Guoen. *Condensed Examination of the Verses of Chu*. Beijing, Beixin-shuju, 1926. (In Chinese)
6. Serebryakov Ye. A. On Qu Yuan and the Verses of Chu. *Literature of the Ancient China: Collection of Articles* / ed. by N. I. Konrad; compl. by I. S. Lisevich. Moscow, Nauka Publ., 1969. P. 172–204.
7. Zhao Guaixun. *Studies of the Verses of Chu during the Song Epoch*. Ph. Diss. Chengdu, Normal University of Sichuan, 2011. (In Chinese.)
8. *“Verses of Chu” with Complex Commentaries* / Compiled by Zhu Xi; critical text by Jiang Lifu. Shanghai, Guji chubanshe, 2001. (In Chinese).
9. *Odes of Qu Yuan with Translation into the Modern Chinese and Commentaries* / transl. and comment. by Yuan Mei. Jinan, Qi-Lu shushe, 1983. (In Chinese)
10. *Collection of Works of Qu Yuan: critical text with commentaries* / Prepared by Gao Luming, Dong Hongli, Jin Kaicheng. Beijing, Zhonghua shuju, 1996. (In Chinese)
11. Guo Weisen. *Critical Biography of Qu Yuan*. Nanjing, Nanjing daxue chubanshe, 1998. (In Chinese)
12. Schneider L. A. *A Madman of Ch'u: The Chinese Myth of Loyalty and Dissert*. Berkeley, Los-Angeles, London, University of California Press, 1980.
13. *History of the Chinese Civilization* / ed. by Yuan Xingpei, Yan Wenming, Zhang Chunxi, Lou Yulie. In 4 vols. Vol. 1. Beijing, Beijing daxue chubanshe, 2006. (In Chinese)
14. *Master Meng in True Meaning* / Prepared by Qiao Dun // Zhuzi jicheng [book series]. In 8 vols. Vol. 1. Beijing, Zhonghua shuju, 1988. P. 1–611. (In Chinese)

15. *History of Pre-Qin Literature* / ed. by Chu Binjie, Tan Jiajian. Beijing, Renmin wuxue chubanshe, 1998. (In Chinese)
16. *Selected Verses of Chu* / compl. and comment. by Lu Kanru, Gao Heng, Huang Xiaoshu. Shanghai, Gudian wuxue chubanshe, 1956. (In Chinese)
17. Guo Moruo. *Qu Yuan*. Shanghai, Kaiming shudian, 1946. (In Chinese.)
18. Kravtsova M. Ye., Terekhov A. E. On the History of Soviet Studies of the Elegies of Chu: 1950–1980. *Asiatica*. Vol. 13. No. 1. St. Petersburg, 2019. P. 24–99. (In Russian).
19. *Mengzi* / Preface by L. N. Menshikov; transl. from Chinese by V. S. Kolokolov. St. Petersburg, Peterburgskoe vostokovedenie, 1999. (In Russian)
20. *Lyric Poetry of the Pre-Qin Times, Qin, Han, Wei, Jin and Southern and Northern Dynasties Periods*. In 3 vols. Vol. 1. Beijing, Zhonghua shuju, 1983. (In Chinese)
21. Qian Longzhun. Literature Characteristics of the *ou* Songs of Pre-Qin Times. *Journal of Chongqing College of Education*. 2001. Vol. 14. No. 2. P. 19–23. (In Chinese).
22. Kern M. The Odes in Excavated Manuscripts. *Text and Ritual in Early China* / ed. by M. Kern. Seattle, University of Washington Press, 2005. P. 149–193.
23. *Spiritual Culture of China: Encyclopedia in 5 volumes*. Ed. by M. L. Titarenko. Vol. 3. Literature. Language and Writing. Moscow, Vostochnaia literatura Publ., 2008. (In Russian)
24. Du Wenlan. *Ancient Songs-yao and Proverbs-yan*. Beijing, Zhonghua shuju, 1958. (In Chinese)
25. Pan Yuqian, Duan Shuan. *Summarized Information on Bamboo and Silk Manuscripts Excavated During the XX Century*. Beijing: Wenwu chubanshe, 2006. (In Chinese)
26. *Chu Manuscripts on Bamboo Slips from the Collection of the Shanghai Museum* / ed. by Ma Chengyuan. In 9 vols. Vol. 8. Shanghai, Guji chubanshe, 2011. (In Chinese).

Строганова Н. А.

(Московский государственный университет, Россия)

«ПИСЬМО У ЦЗИЧЖУНУ» ЦАО ЧЖИ — ПАНЕГИРИК ИЛИ ПАМФЛЕТ?

Аннотация: Статья посвящается рассмотрению «Письма У Цзичжуну»¹ («Юй У Цзинчжун шу», 与吴季重书), образца *цзяньаньской* эпистолографии, послания, которое Цао Чжи (曹植, 192–232 гг.)³ направил своему другу У Чжи (吴质). В статье содержатся перевод и анализ «Письма У Цзичжуну», ранее не становившегося объектом изучения в отечественной синологии. «Письмо У Цзичжуну» должно рассматриваться только в свете «Ответного письма к царевичу Дунъэ» («Да Дунъэ ван шу», 答东阿王书). «Письмо У Цзичжуну» анализируется как ораторская речь на письме. Анализ основывается на классических теориях риторики — главным образом, на теории риторики Аристотеля. В каждой из трех частей «Письма...» мы выделяем его предмет, тему, проблему, тезис, цель (элементы инвенции). Речь в «Письме...» — эпидейктическая и совещательная. «Топ о величине», т. е. преувеличение, работает на создание гротескно-сатирического эффекта.

Ключевые слова: Цзяньань, Цао Чжи, У Чжи, эпистолография.

Stroganova Nina

(Moscow State University, Russia)

LETTER TO WU JIZHONG BY CAO ZHI — A PANEGYRIC OR A PAMPHLET?

Abstract: The focus of the article, *Letter to Wu Jizhong* (*Yu Wu Jizhong shu*, 与吴季重书), a sample of *Jian'an* epistolography, is a message sent by Cao Zhi (曹植, 192–232) to his friend Wu Zhi (吴质). The article contains the translation and analysis of *Letter to Wu Jizhong*, which has not been studied in Russian sinology yet. *Letter to Wu Jizhong* is to be

¹ У Чжи (吴质, 177–230), второе имя (цзы) — Цзичжун (季重), был сановником и литератором эпохи Троецарствия (220–280 гг.). Большая часть его произведений не сохранилась до наших дней; до нас дошли только два его ответных письма к Цао Пи, одно ответное письмо к Цао Чжи — все три произведения содержатся в антологии «Чжаомин Вэньсюань» (昭明文选, «Литературный сборник») Сяо Туна (萧统); также сохранилось одно его стихотворение «Сыму ши» (思慕诗, «Думаю с уважением и любовью») — оно содержится в хронике «Саньго чжи» (三国志, «Записи о трех царствах»).

² «Юй У Цзичжун шу» (与吴季重书, «Письмо У Цзичжуну»).

«Письмо У Цзичжуну» Цао Чжи было впервые переведено на русский язык, прокомментировано и проанализировано в магистерской диссертации Строгановой Н. А. [1, с. 339–367]. Ранее оно не становилось объектом изучения в отечественной синологии. В данной статье, в силу ограниченности ее объема, нам не представляется возможным дать подстрочный комментарий произведения.

³ Цао Чжи (曹植, 192–232) — один из сыновей Цао Цао (155–220), основателя царства Вэй эпохи Троецарствия; покровитель, соратник и единомышленник «Семи Цзяньаньских мужей» 建安七子 (период Цзяньань, 建安: 196–220 гг.) — группы литераторов, творчеством которых было ознаменовано вступление китайской литературы в полосу Средневековья.

considered only in the light of *Letter in response to Cao Zhi* by Wu Zhi (*Da Dong'e wang shu*, 答东阿王书). *Letter to Wu Jizhong* is analyzed as an oratorical speech in writing. The analysis is based on classical rhetorical theories, mainly on Aristotle's theory of rhetoric. In each of the 3 parts of the *Letter...* we highlight its subject, theme, problem, thesis, goal (elements of the *Inventio*). The oratory of the *Letter...* is epideictic and deliberative. "The *topos* of Size", i. e., exaggeration, contributes to the grotesque-satirical effect.

Keywords: Jian'an, Cao Zhi, Wu Zhi, epistolography.

«Письмо У Цзичжуну»⁴:

Чжи говорит:

I. (1) Милостивый государь Цзичжун. Третьего дня, несмотря на чиновничьи экзамены, [по итогам которых Вас направили в далекий уезд], [нам с Вами] удалось посидеть [на пиру] друг рядом с другом; хотя пир [и длился] весь день, [но ведь] разлуки [наши] долгие, а встречи редкие, [поэтому я] так и не поведал [Вам] о всех своих думах [о Вас]. **(2)** Сперва [осушили мы] винные чарки [до дна], а после [вкусили] музыку свирели; духом воспарили Вы, словно орел, а взор [Ваш] [стал подобен] [взору] феникса или тигра; ни Сяо, ни Цао не смогут сравниться с Вами, ни Вэю, ни Хо не под силу тягаться [с Вами]. Оглядываетесь по сторонам так, будто [не замечаете вокруг себя] никого, — разве не [в этом проявляются] Ваши высокие устремления? **(3)** Проходя мимо мясной лавки, глотаем слюни; пусть и не удастся отведать мяса, все равно испытываем радость. Тем временем желаем поднять [гору] Тайшань, как [кусочек] мяса, и опорожнить [море] Дунхай, как [чашу с] вином, [хотели бы] вырубить бамбук Юньмэна и изготовить [себе] флейты, повалить (катальповые) деревья Сышуня и смастерить [себе] цитры; яства [наши настолько обильны, что] заполнили бы собою глубокое ущелье, а [вино наше] льется [столь щедро], будто [никак не может наполнить] протекающие кубки [с вином]. Как же велика наша радость! Не это ли радость достойных мужей? **(4)** Время, однако, нам неподвластно, уж близок закат; миг встречи [столь мимолетен], словно отблеск лучей заходящего солнца, а пора разлуки бесконечна, как расстояние между [созвездиями] Шэнь и Шан. Хотел бы остановить шестерку драконов, [запряженных в солнечную колесницу], удерживать поводья [возницы] Сихэ, сломить [могучее дерево] *жому*, загородить долину [реки] Мэн. Небесные пути высоки, далеки; не суждено [нам] скоро увидеться [вновь]; думаю с тоской и любовью [о Вас]; ворочаюсь в постели [и не в силах заснуть]; как же [все это передать]!

II. (1) Получил Ваше письмо, изысканное и витиеватое. По [своей] пышности [оно] сравнится с весенней растительностью, по свежести — с прохладным ветерком, [я] читал [его] вновь и вновь, ясно видя Вас [перед] собою. **(2)** Похоже, [Вы собрали] сочинения *совершенномудрых*, обдумывали и изучали [их], по

⁴ Перевод, комментарий, а также анализ текста были проделаны нами с опорой на следующий источник: Сяо Тун. *Вэньсюань* (Литературный сборник), *цзюань* 42. См. [2].

многу раз зачитывали [вслух], возможно, [даже] повелели низшим служащим, не чуждым занятий [словесностью], выучить [их] наизусть и [после этого] по памяти читать. Творить [же] трудно не только в наши дни. В древности *цзюньцзы* [страдали от] тех же болезней [творчества], [что и мы]. [Одни полагают, что у них] дома есть [кони, способные в день пробегать] тысячу *ли*, но не дорожат лихим скакуном; [другие считают, что у них] пазуха размером с *чи*, но [при этом] не ценят прекрасную яшму. (3) [Если] *цзюньцзы* несведущ в музыке, [то], как говорили в древности, он [хотя и] обладает знаниями, но пребывает в невежестве. Мо Ди не жаловал [этот вид] искусства; почему же, проезжая Чжаогэ, [он] повернул повозку назад? Вы музыку любите. [И ныне Вы] назначены правителем [того самого] уезда, [проезжая который] Мо Ди повернул свою повозку назад. (4) Надеюсь, что Милостивый государь поможет мне [широко] раскрыть [мои] глаза.

III. (1) Вновь слышал [я], что Вы там снискали славу [своей] ревностной службой. (2) Бывает, что [мы] не добиваемся того, к чему стремимся, [однако] не бывает, чтобы мы добивались, не стремясь. Если меняют колею на полпути, [то очевидно, что] повозкой правят не Лян и не Лэ; [если] обмениваются [простым] народом с целью установления порядка, [то ясно, что речь идет не о] принципах управления в Чу и Чжэн. [Смею] надеяться, что [на поприще чиновничьей службы] Вы проявите все Ваше усердие. (3) Теперь пришла пора встречать [мне] дорогих гостей, [а я] продиктовал [писцу] не все, [что хотел сказать]. [Надеюсь на более] частые встречи [с Вами], [а также на] [продолжение] переписки.

Цао Чжи сказал⁵.

Цао Чжи написал «Письмо У Цзичжуну» (*Юй У Цзичжун шу*, 与吴季重书) на 21-й год периода *Цзяньань*, т. е. в 216 г. В то время У Чжи, он же У Цзичжун, служил наместником в Чжаогэ (朝歌).

Поводом для написания письма послужил тот факт, что, когда У Чжи прибыл в столицу с коротким визитом, дабы доложить о службе, Цао Пи⁶ устроил дружеский пир в его честь.

«Письмо У Цзичжуну» должно рассматриваться только в контексте переписки Цао Чжи и У Чжи, в противном случае мы неизбежно придем к ложным выводам. Если рассматривать письмо вне этого контекста, оно может произвести впечатление дружеского послания, в котором Цао Чжи вспоминает радостные мгновения, разделенные им с У Чжи, отдает должное его выдающимся литературным талантам и административным способностям, а также выражает свои глубокие дружеские чувства к нему. Однако в свете ответного письма У Чжи к Цао Чжи — «Ответного письма к царевичу Дуньэ (*Да Дуньэ ван шу*, 答东阿

⁵ Перевод Строгановой Н. А. Деление текста на части, обозначенные римскими и арабскими цифрами, предлагается нами как вариант композиционного членения произведения. Обоснование данного подхода представлено далее в статье.

⁶ Цао Пи (曹丕) — старший брат и соперник Цао Чжи.

王书)⁷ — подобная трактовка послания Цао Чжи представляется принципиально ошибочной⁸. Поэтому далее мы будем неоднократно обращаться к «Ответному письму к царевичу Дунъэ» авторства У Чжи и всякий раз убеждаться в том, что Цао Чжи в своем письме к У Чжи на самом деле выражает презрение к тем, кто предаёт дружбу, насмехается над теми, кого считает бездарями, а также демонстрирует нетерпимое и бескомпромиссное отношение к людским порокам. Неудивительно, что У Чжи был этим письмом глубоко задет; будучи любимцем Цао Пи, он счел это письмо вдвойне для себя оскорбительным; более того, оно разожгло в нем ненависть к Цао Чжи, которая стала одной из причин его последующих неудач и несчастий Цао Чжи.

«Письмо У Цзичжуну» Цао Чжи представляет собой трехчастное послание: фактически оно состоит из трех писем, которые можно рассматривать как порознь, так и сообща. Все три письма, составляющие «Письмо У Цзичжуну», помимо общего названия, также связываются воедино общими преамбулой и постамбулой. Каждое из этих трех писем (макрочастей⁹ «Письма У Цзичжуну»), в свою очередь, можно разделить на микрочасти: выделить в каждом из них пролог, основную часть или основные части, эпилог¹⁰.

Преамбула «Письма У Цзичжуну» — «Чжи говорит».

Постамбула — «Цао Чжи сказал».

Как уже упоминалось выше и в чем мы убедимся далее, «Письмо У Цзичжуну» — письмо-обманка, письмо-ловушка, письмо-перевертыш.

Если мы соотнесем сочинение с древнегреческим эпистолярным трактатом «Типы писем», то получится, что письмо I — «дружеское», «хвалебное», письмо II — «дружеское», «хвалебное», «объяснительное», «просительное», а письмо III — «дружеское», «вразумляющее», «объяснительное»; однако при соотнесении с тем же трактатом произведение в своей целостности окажется «хулительным», «обвинительным», «ироническим» и, конечно же, «иносказательным». Кстати, в античности, особенно греческой, многие письма, не дружеские по сути, были исключительно дружескими по своему виду — это был прием, рассчитанный на то, что «дружественное письмо не встретит возражений» [5, с. 10].

В соответствии с эпистолярной классификацией, разработанной Цицероном [5, с. 15–16], письма I, II, III по своему тону производят впечатление «интимных», по отношению автора письма к адресату — «личных», по содержанию — «дружеских». На самом же деле содержание «Письма У Цзичжуну» отнюдь не приватного свойства; письмо нельзя назвать и по-дружески шутливым — оно по меньшей мере ироническое, скорее сатирическое, даже саркастическое.

⁷ Текст письма и комментарий к нему были нами почерпнуты из следующего источника: Сяо Тун. *Вэньсюань* (Литературный сборник), *цзюань* 42. См. [2].

⁸ На эту мысль, помимо собственно первоисточника, нас также навела следующая статья: [3].

⁹ Макрочасти мы помечали римскими цифрами, микрочасти — арабскими.

¹⁰ Эпистолярная терминология (преамбула, постамбула и т.п.) была заимствована нами из следующей монографии: [4].

По византийскому риторическому трактату о стилях писем, приписываемому в более поздних изданиях Проклу или Либанию [5, с. 23–24], письмо I может быть квалифицировано как «дружеское», «похвальное», «жалобное», письмо II — как «дружеское», «похвальное», «ободряющее», «заявляющее», «просительное», письмо III — в точности как II. На самом же деле «Письмо У Цзичжуну» является «обманчивым», «насмешливым», «обличительным», «пренебрежительным», возможно, даже «оскорбительным». Лейтмотив всего письма — насмешка, и самое красноречивое тому подтверждение — «Ответное письмо к царевичу Дуньэ».

Итак, рассмотрим первую макрочасть «Письма У Цзичжуну» (или, как мы говорили ранее, первое из трех писем, объединенных общим названием).

По всем внешним признакам перед нами — своего рода анакреонтическое послание, посвященное У Чжи как другу. Эта макрочасть «Письма У Цзичжуну», то есть письмо I, открывается прологом (1), представляющим собой функционально-художественную часть. Он начинается с благожелательного обращения к адресату и служит актуализации дружеских взаимоотношений. Казалось бы, здесь содержатся мотивы пира, дружеской привязанности, разлуки с другом; однако в свете жизненных обстоятельств Цао Чжи и У Чжи¹¹, а также ответного письма У Чжи к Цао Чжи эти мотивы приобретают совсем иное прочтение. На фоне событий, реально имевших место, трактовка мотивов, заключенных здесь, такова: Цао Чжи сетует на скудость, отсутствие или даже невозможность дружеского общения.

Известно, что У Чжи с юности был в равной степени дружен и с Цао Пи, и с Цао Чжи. Однако приблизительно после того, как Цао Пи был назначен на пост *угуань-чжунланицзяна*¹², У Чжи всецело отдался его покровительству, в частности стал его верным соратником и помощником, в том числе и в борьбе за власть.

Вероятно, пир, на который ссылается Цао Чжи, состоялся на 19-й год эры *Цзяньнань*, т. е. в 214 г. Как раз к тому времени борьба между братьями Цао за власть стала особенно острой. Поэтому немногословность Цао Чжи и У Чжи при встрече представляется вполне естественной.

Речь в прологе (1) идет о том, что, хотя Цао Чжи и У Чжи и сидели друг рядом с другом на пиру, однако чувство взаимного отчуждения, а также сосредоточенность каждого на своих чаяниях (Цао Чжи мечтал унаследовать трон, а У Чжи, который в то время служил наместником в Чжаогэ, — вернуться в столицу) не способствовали общению.

За прологом (1), то есть первой частью, следует вторая часть (2), которая является уже не функционально-художественной, а чисто художественной. Казалось бы, она содержит мотивы радости совместного времяпрепровождения с другом, превознесения его достоинств, но в действительности здесь заклю-

¹¹ Здесь и далее сведения о жизни Цао Чжи — [2], *цзюань* 42; [3]; [6], *цзюань* 19; У Чжи — [2], *цзюань* 42; [3]; [6], *цзюань* 19, 21.

¹² *Угуань-чжунланицзян*, 五官中郎将 — начальник дворцовой стражи.

чен мотив осмеяния спесивого и надменного поведения У Чжи, его чванливых манер. Сатира и даже сарказм Цао Чжи вызваны тем, что У Чжи, сблизившись с Цао Пи и почувствовав себя сопричастным власти, стал держаться высокомерно. Из письма У Чжи к Цао Чжи становится доподлинно известно, что сам пир и все происходящее на нем — танцы, музыка, декламация стихотворений (*ши*, 诗) и сочинение од (*фу*, 赋) — мало интересовали У Чжи, однако, дабы угодить своему патрону, то есть Цао Пи, он был вынужден откликнуться на приглашение. Тем временем присутствующие на пиру литераторы, включая Цао Чжи, Ван Цаня и других *цзяньваньских* мужей, не удостоились внимания У Чжи.

Из всех сохранившихся до наших дней произведений той эпохи мы не найдем ни одного литературного посвящения — ни поэтического, ни прозаического — ни от У Чжи к «Семи *цзяньваньским* мужам», ни наоборот. У Чжи был убежден, что они ему не ровня. В своем послании к Цао Пи — в «Ответном письме вэйскому *тай-цзы*» (*Да Вэй тай-цзы шу*, 答魏太子笺) — У Чжи пишет:

Все эти сыны годятся [на то, чтобы] состоять в [Вашей] свите, и этот человек (Ван Цань)¹³ поистине тоже. Даже если на границах неспокойно, слуги ропщут, военные донесения прибывают отовсюду, со всех сторон бьют боевую тревогу, то при всех их талантах им со [все]м этим не справиться¹⁴.

По убеждению У Чжи, все *цзяньваньские* мужи, включая Ван Цаня и Цао Чжи, способны лишь вести праздные беседы и беззаботно проводить время, но совершенно не в состоянии справляться со сложными задачами государственного масштаба.

За второй микрочастью (2) письма I следует третья микрочасть (3), которая закрывает основную часть письма I.

Внешние мотивы (3) — мотивы пира, радости, совместного пребывания друзей, а внутренние — мотивы высмеивания лизоблюдства, тщеславия, непомерной чванливости У Чжи даже на дружеском пиру.

Как мы видим, в (3) Цао Чжи вновь позволяет себе колкость в адрес У Чжи: язвит по поводу его положения протезе при Цао Пи, его стремления продвигаться по служебной лестнице, его жажды должностей и почестей.

У Чжи в «Ответном письме к царевичу Дунъэ» сетует на свое худородное происхождение, рассуждает о том, что, если бы не благосклонность Цао Пи, он никогда не был бы вхож в семью Цао, никогда не сделал бы карьеру при дворе, не удостоился бы чести быть рядом с лучшими представителями своей эпохи. Также он упоминает об одной своей оплошности, которая едва не стоила ему опалы: «Правила этикета были [мною] попорчены, в речах [моих] тайное сделалось явным»¹⁵. Этот инцидент датируется около 16 г. периода *Цзяньвань*, т.е. 211 г.

¹³ По расхожему мнению, Ван Цань был самым ярким поэтом из этой поэтической плеяды.

¹⁴ См.: [2], *цзюань* 40. Перевод Строгановой Н. А.

¹⁵ См.: [2], *цзюань* 42. Перевод Строгановой Н. А.

В «Записях царства Вэй» сопоставляются два эпизода, произошедшие примерно в одно и то же время (см. [6], *цзюань* 21): Лю Чжэнь был заточен Цао Цао в темницу за то, что осмелился посмотреть прямо в глаза Чжэнь-хоу (甄后), наложнице Цао Пи, а У Чжи за свои необдуманные речи был наказан ссылкой — был отправлен наместником в Чжаогэ.

Такова основная часть письма, за которой следует эпилог (4).

При поверхностном ознакомлении с эпилогом (4) может показаться, что здесь выражены мотивы быстротечности времени, разлуки с другом, тоски по нему. Однако при более пристальном рассмотрении становится ясно, что здесь Цао Чжи посмеивается над У Чжи, который, находясь в «ссылке» в Чжаогэ, жаждал возвратиться в столицу, однако никак не мог повлиять на отмену решения о своей командировке. Поскольку на должность наместника в Чжаогэ У Чжи был назначен самим Цао Цао, даже Цао Пи не мог ничего этому противопоставить.

Таково письмо I. Среди средств художественной выразительности — прямое обращение к адресату, антитеза, сравнения и ряды сравнений, риторические вопросы, ряды метафор и экспрессивное восклицание.

Письмо II напоминает, по крайней мере в начале, панегирическое послание, посвященное У Чжи-литератору. Письмо II, как и письмо I, состоит из четырех микрочастей, однако, в отличие от письма I, пролог и эпилог в II вычленяются из «тела» письма менее отчетливо; кроме того, они скорее художественны, нежели функциональны.

В прологе (1), дабы восстановить прерванную нить коммуникации, Цао Чжи ссылается на полученное от своего эпистолярного собеседника письмо. Он формально соблюдает этикетные правила — превознося эпистолярные способности собеседника, принижает свои [4, с. 134], — что воспринимается в данном случае как шпилька, как вдвойне острая издевка. Кстати, если говорить об этикете, то он предписывал автору посетовать на неполноту и несовершенство собственного письма [4, с. 136]. Этому неписаному правилу Цао Чжи отдает дань в конце письма III.

За прологом (1) следует вторая микрочасть (2), которая открывает основную часть письма.

Письмо II, как и письмо I, при поверхностном рассмотрении вводит читателя в заблуждение. Казалось бы, в (1) и (2) заключены мотивы литературной одаренности У Чжи, его искусности в эпистолярном общении, мотив восхищения мудростью друга, мотивы творчества и творческих мук. Однако при более пристальном изучении этих микрочастей оказывается, что содержащийся здесь мотив — мотив презрительного отношения к бездарности. Здесь Цао Чжи потешается над У Чжи, завуалированно обличая никчемность его сочинений. Задействованный в начале письма II, равно как и во всем «Письме У Цзичжуну», «топ о величине» [7, с. 209], то есть гипербола, только добавляет остроты завуалированным выпадам Цао Чжи.

Чуть далее, в (1) и (2) письма II, Цао Чжи заявляет, что литературное творчество отнюдь не простое занятие, поэтому вполне естественно, что оно и под-

властно не каждому, — Цао Чжи как бы намекает на то, что У Чжи, пусть и не силен в изящной словесности, не должен чересчур печалиться по этому поводу. Подобные речи только производят впечатление утешительных, в действительности же являются даже не ироническими, а самыми что ни на есть саркастическими. Едва ли У Чжи не понял истинного смысла речей Цао Чжи: в «Ответном письме к царевичу Дунъэ» он дает понять собеседнику, что отдает себе отчет в отсутствии у себя литературного таланта. Однако в этом же письме он излагает и свою точку зрения на подлинное назначение художественного творчества: по его глубокому убеждению, в древности *цины* и *дафу*¹⁶ слагали *фу* и *ши* в военных, политических целях, что и придавало этим произведениям значимость и важность; в его же время поэты (преимущественно поэты-чиновники) декламируют оды и распевают стихи лишь для услаждения слуха, приятного времяпрепровождения, что делает эти сочинения бесполезными и ненужными. За этими словами У Чжи кроется его пренебрежительное отношение как к Цао Чжи, так и к его друзьям-поэтам.

Далее следует третья микрочасть (3), замыкающая основную часть письма II, а за ней — четвертая микрочасть (4), являющая собой эпилог.

На первый взгляд, в (3) и (4) заключены мотивы истинного знания, подлинного искусства, на самом же деле — мотив профана и дилетанта, мнящего из себя знатока и ценителя.

Здесь Цао Чжи язвит по поводу того, что У Чжи ничего не смыслит в музыке. В отличие от большинства ечэнских¹⁷ интеллектуалов того времени, У Чжи был довольно низкого происхождения; соответственно, его уровень общей образованности не мог сравниться с их уровнем. Его участие в светских прогулках, которые знать совершала на досуге, было вызвано желанием угодить Цао Пи и стремлением повысить свой общественно-политический статус; в действительности же к танцам, пению, пирам — внешним атрибутам придворной жизни — У Чжи был совершенно равнодушен. В «Ответном письме к царевичу Дунъэ» У Чжи писал, что, по его глубокому убеждению, преклонение конфуцианцев перед церемониалом, освященной древностью классической культурой и искусствами не имеет никакого практического применения и поэтому бесполезно; ранее приверженность конфуцианцев к ненужной и даже тлетворной, с его точки зрения, «мишуре» критиковал Моцзы. Моцзы, прибыв в верный конфуцианским традициям уезд Чжаогэ, не пожелал там задержаться, а У Чжи, как мы узнаем из источников, став правителем области, отказался от соблюдения принципов конфуцианского учения — по крайней мере, его внешних и формализованных проявлений¹⁸.

Таково письмо II, среди средств художественной выразительности которого мы можем назвать обращение к адресату, сравнение, сравнение-уподобление, гиперболы, антитезы, риторический вопрос.

¹⁶ *Цины* (卿) и *дафу* (大夫) — две категории высокопоставленных сановников.

¹⁷ Ечэн (郢城) — столица.

¹⁸ См.: [2], *цзюань* 42; [3, с. 155].

Обратимся к письму III. Оно представляет собой наставительное, дидактическое послание У Чжи-чиновнику. Письмо открывается прологом, или микрочастью (1). За ней следует основная часть, или микрочасть (2).

При беглом прочтении может показаться, что здесь заключены мотивы ревностной чиновничьей службы, а также выбора грамотной управленческой стратегии, однако при более глубоком погружении в текст становится понятно, что мы имеем дело с мотивом насмешки. Цао Чжи здесь вновь пускает шпильку в адрес У Чжи: при нескромных притязаниях У Чжи его достижения весьма скромны. Действительно, если судить формально, то очевидно, что должность наместника в небольшом уезде и четырехлетнее пребывание в захолустье вряд ли говорят о недюжинных способностях У Чжи. В «Ответном письме к царевичу Дунъэ» У Чжи, желая объясниться, пишет, что «недостаточно [лишь быть членом] военного отряда, чтобы прославиться; недостаточно полшага, чтобы разбежаться»¹⁹, т. е. напрямую указывает на стесняющие его обстоятельства. Также У Чжи парирует колкие замечания Цао Чжи по поводу опрометчивой смены колеи на полпути, пристрастного отношения к скакуну, способному пробегать тысячи *ли*, при этом трактуя эти замечания на свой лад — обращая свои, в интерпретации Цао Чжи, недостатки в свои, по собственному мнению, преимущества. И в конце письма У Чжи добавляет, что сила мартышки в том, что она чересчур полагается на свои ловкость и проворность, ведь иные способности у нее отсутствуют²⁰.

Закрывает письмо III и в целом «Письмо У Цзичжуну» (если не считать постамбулу, о которой уже было сказано выше) эпилог письма III, он же — его третья микрочасть (3). Может показаться, что здесь заключены мотивы нехватки дружеского общения, ожидания скорой встречи с другом или же весточки от него; на самом же деле Цао Чжи здесь выражает свое в высшей степени прохладное отношение к У Чжи.

Речь в «Письме У Цзичжуну», которое, к слову, предоставляет нам и исторический материал, — эпидейктическая, причем в двух ее аспектах: по виду, по форме оно хвалебное, а по сути, по содержанию — хулительное. Также речь в письме можно назвать и эпидейктическо-совещательной, так как похвала и совет в некоторой степени смежны: «похвала и совет сходны по своему виду, потому что то, что при подавании совета может служить поучением, то самое делается похвалой, раз изменен способ выражения» [7, с. 115]. Как уже указывалось выше, в письме доминирует «топ о величине», поскольку «преувеличение всего более подходит к речам эпидейктическим» [7, с. 117]. А преувеличение работает на создание гротескно-сатирического эффекта: например, Цао Чжи пишет в письме У Чжи, что, «ни Вэю, ни Хо не под силу тягаться [с Вами]». Кстати, Аристотель писал, что «следует сравнивать человека с людьми знаменитыми, потому что, если он окажется лучше людей, достойных уважения, его достоинства от это-

¹⁹ См.: [2], *цзюань* 42; перевод Строгановой Н. А.

²⁰ Там же.

го выиграют» [7, с. 117]. Вряд ли Аристотель предполагал, что подобный прием будет использоваться для усиления комического эффекта. Однако, если принимать во внимание тот факт, что обида Цао Чжи вызвана по сути предательством У Чжи (У Чжи, до поры до времени не делавший различия между братьями Цао, в определенный момент из конъюнктурных соображений предпочел старшего брата младшему), можно выдвинуть смелое допущение, что Аристотель понял бы Цао Чжи, ведь он неоднократно подчеркивал, что «[мы любим] тех людей, которые сильно привязаны к своим друзьям и не покидают их» [7, с. 172].

Для полноты описания «Письма У Цзичжуну» в целом и трех писем, входящих в его состав, выделим в них коммуникативные узлы²¹. В письме I предмет эпистолярной речи — У Чжи, тема речи — У Чжи как друг, проблема — предпочтение карьеры дружбе, тезис — никудашность У Чжи как друга, цель — насмешка. В письме II предмет речи — У Чжи, тема — У Чжи как литератор, проблема — литературно-художественная одаренность, тезис — никчемность У Чжи как литератора, цель — насмешка. В письме III предмет речи — У Чжи, тема — У Чжи как чиновник, наместник, проблема — принятие спорных решений по вопросам управления, тезис — бесполезность У Чжи на посту слуги государева, цель — насмешка.

Итак, «Письмо У Цзичжуну» — письмо-обманка: будучи дружеским, приветливым, доброжелательным по форме, оно является враждебным, язвительным, насмешливым по содержанию. Цель, вероятно преследуемая Цао Чжи, — в завуалированной, игровой, бесспорно коварной форме вернуть У Чжи с лихвой все обиды, которые он нанес Цао Чжи. Конечно, в связи с этим было бы любопытно подробно рассмотреть ответное письмо У Чжи к Цао Чжи, но это уже материал для отдельного исследования.

Литература

1. *Строганова Н. А.* Литературное послание в Китае на рубеже Древности и Средних веков: дис. ... магистра востоковедения и африканистики. М.: ИСАА МГУ, 2018.
2. 萧统. 昭明文选. 卷40、42. [Сяо Тун. Литературный сборник *Вэньсюань*. Цзюань 40, 42]. (На кит. яз.). URL: <http://www.guoxuedashi.com/a/777weiw/> (дата обращения: 23.08.2020).
3. 邢培顺. 曹植与吴质交恶考辨——以对曹植“与吴季重书”的解读为中心 // 山东大学学报 (哲学社会科学版). 2010. 第4期. 页152–156. [Син Пэйшунь. Изыскания на тему того, как Цао Чжи и У Чжи стали врагами, — с опорой на реинтерпретацию «Письма У Цзичжуну» // Шаньдун дасюэ сюэбао. 2010. № 4. С. 152–156]. (На кит. яз.). URL: <http://www.2.newsmth.net/bbsanc.php?path=%2Fgroups%2Fsystem.faq%2FP.Lycurgus%2FPersonal%2Fbenben1984%2Farticle%2Fnote%2FM.1322229401.m0&ap=6897> (дата обращения: 23.08.2020).
4. *Richter A.* Letters & Epistolary Culture in Early Medieval China. Seattle: University of Washington Press. 2013.

²¹ Здесь мы оперируем понятиями предмета, темы, проблемы, тезиса, цели и идеи как терминами риторики. См.: [8, с. 34–42].

5. Миллер Т.А. Античные теории эпистолярного стиля // Античная эпистолография / отв. ред. М. Е. Грабарь-Пассек. М.: Наука, 1967. С. 5–26.
6. 陈寿. 三国志, 魏书. 卷19、21. [Чэнь Шоу. Записи о трех царствах Сань го чжи, Хроника царства Вэй Вэй шу. Цзюань 19, 21]. (На кит. яз.). URL: <http://www.guoxuedashi.com/a/5tzzu/> (дата обращения: 23.08.2020).
7. Аристотель. Поэтика. Риторика. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017.
8. Хазазеров Г.Г., Лобанов И. Б. Риторика. Ростов-на-Дону: Феникс, 2004.

References

1. Stroganova N. A. *Literary Message in China at the Turn of the Antiquity and the Middle Ages*. Thesis... Master of Oriental and African Studies. Moscow, IAAS MSU, 2018. (In Russian)
2. Xiao Tong. *Selections of Refined Literature*. *Juan* 40, 42. URL: <http://www.guoxuedashi.com/a/777weiw/> (accessed: 23.08.2020). (In Chinese)
3. Xing Peishun. A Study on How Cao Zhi and Wu Zhi Became Enemies: Based on the Reinterpretation of Cao Zhi's to 'Wu Jizhong'. *Shandong Daxue Xuebao*. 2010. No. 4. P. 152–156. URL: <http://www.2.newsmt.net/bbsanc.php?path=%2Fgroups%2Fsystem.faq%2FP.Lycurgus%2FPersonal%2Fbenben1984%2Farticle%2Fnote%2FM.1322229401.m0&ap=6897> (accessed: 23.08.2020). (In Chinese)
4. Richter A. *Letters & Epistolary Culture in Early Medieval China*. Seattle, University of Washington Press, 2013.
5. Miller T. A. Antique Theories of Epistolary Style. *Antique Epistolography* / Ed. by M. E. Grabar' -Passek. Moscow, Nauka Publ., 1967, pp. 5–26. (In Russian).
6. Chen Shou. *Records of the Three Kingdoms, the Book of Wei*. *Juan* 19, 21. URL: <http://www.guoxuedashi.com/a/5tzzu/> (accessed: 23.08.2020). (In Chinese)
7. Aristotle. *The Poetics. The Rhetoric*. St. Petersburg, Azbuka Publ., 2017. (In Russian)
8. Khazagerov G. G., Lobanov I. B. *The Rhetoric*. Rostov-on-Don, Phoenix Publ., 2004. (In Russian)

Черевко М. В.

(Санкт-Петербургский государственный университет, Россия)

«ХУАН ЦИН ЧЖИ ГУН ТУ» КАК ЦЕННЫЙ ИСТОЧНИК ГЕОГРАФИЧЕСКИХ И ЭТНОГРАФИЧЕСКИХ СВЕДЕНИЙ О КОРЕННЫХ НАРОДАХ ОСТРОВА ТАЙВАНЬ¹

Аннотация: Выбор темы статьи связан с неиссякающим интересом исследователей к изучению разных вопросов исторической географии и этнографии национальных меньшинств Китая. В сочинении второй половины XVIII в. «Изображения данников правящей династии Цин» («Хуан цин чжи гун ту», 皇清職貢圖) значительная часть третьего *цзюаня*, то есть 13 текстовых фрагментов и 26 иллюстраций (парные изображения мужчины и женщины из каждого племени), посвящена коренным народам, населявшим в то время остров Тайвань. Анализ этих сведений (текстовых и изобразительных) позволяет, помимо описания внешности, быта и обычаев, также отметить особую позицию цинского двора по отношению к коренному населению острова (варварам-*фань*), отражающуюся в концепции «цивилизованный Китай — варварские окраины». Тайваньские племенные общины перечислены с юга на север, вначале следуют уезды Фэншань и Тайвань, затем — уезды Чжуло и Чжанхуа и далее на севере острова округ Даньшуй с указанием поселения-*шэ*. С другой стороны, обращает на себя внимание порядок расположения рисунков, отражающих облик коренных жителей, в зависимости от степени их приобщенности к китайской культуре: сначала «окультуренные варвары» (*шуфань*) каждого уезда соответственно, а затем — неокulturенные (*шэнфань*). На изображениях существует очевидная подчеркнутая разница между ними. Этнографический труд династии Цин «Хуан цин чжи гун ту» — важный источник информации о социальном устройстве коренных племен, внешних различиях представителей разных народностей, их укладе жизни, специфических чертах материальной и духовной культуры. В нем наряду с компиляциями из описаний острова Тайвань и местного населения, созданных ранее «Чжи гун ту», также содержится ряд сведений, не указанных в династийных историях и прочих источниках исторического и этнографического характера периодов Мин и Цин. Основная цель изучения и анализа материала — обратить внимание исследователей коренных народов Тайваня на ценные сведения по этой теме, содержащиеся в «Хуан цин чжи гун ту».

Ключевые слова: аборигены острова Тайвань, династия Цин, этнографические описания, *Хуан цин чжи гун ту*, концепция данничества.

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 19-09-00218 («Китайский историко-этнографический памятник “Изображения данников правящей династии Цин” (“Хуан цин чжи гун ту”) и его значение в изучении представлений китайцев о других странах и народах в середине XVIII в.»).

Cherevko Marina

(St. Petersburg State University, Russia)

**ETHNOGRAPHIC ALBUM OF QING DYNASTY HUANG QING ZHI GONG TU
(IMAGES OF TRIBUTARIES OF THE RULING QING DYNASTY) AS
A VALUABLE SOURCE OF INFORMATION ON TAIWANESE INDIGENOUS PEOPLES**

Abstract: In the third volume (卷, *juan*) of an 18th-century woodblock publication *Images of Tributaries of the Ruling Qing Dynasty (Huang Qing zhi gong tu, 皇清职贡图)*, among others non-Han ethnic groups, there are thirteen illustrations of Taiwan's indigenous peoples, including a brief description of their costumes, disposition, and customs. This volume contains illustrations of various types of Taiwanese "barbaric" natives that reveal a great deal about Qing imaginative conception of savagery. They are classified both by administrative divisions and by categories of civilized (熟番) and uncivilized (生番) depending on their adoption of Chinese culture. The entries begin with the civilized savages of Taiwan county, then south to Fengshan county, and then north to Zhu-luo county, Zhanghua county, and finally Danshui sub prefecture. The submitted uncivilized savages follow again in sequence from south to north. Last are the uncivilized savages of the inner mountains. The illustrations thus proceed from the most civilized one through increasing degrees of savagery. In each of the thirteen pictures, the differences between the savage figures and civilized figures are emphasized. The depictions of the physical appearances of the civilized and uncivilized savages can demonstrate their relative levels of civilization. The Qing Dynasty's ethnographical description, which recorded the social culture of the historical tribes, now became particularly valuable because of the lack of a great amount of information on the indigenous tribes of Taiwan. It is quite necessary to study the society, traditions and cultural features of Taiwanese indigenous people in different periods, especially after their integration into the Qing Empire. *Huang Qing zhi gong tu* is regarded as a very important source for a detailed investigation of different ethnical types of peoples who inhabited the island of Taiwan. We have to analyze the history of aboriginal culture alongside Chinese culture to gain a more rounded insight into the culture and history of Taiwan.

Keywords: Taiwanese Indigenous People, Qing Dynasty, Ethnographic Description, *Huang Qing zhi gong tu*, Concept of Tribute.

Проблемы, связанные с коренным населением различных регионов, в последнее время все чаще обращают на себя внимание таких наук, как антропология, этнография, культурология и др., поскольку в условиях глобализации аборигены еще больше нуждаются в сохранении этнической идентичности и уникальных национально-культурных черт [1; 18; 20; 21]. Однако и в ранние периоды истории тема коренных народов также занимала важное место в историографии государств, в том числе и официальной. Это характерно и для острова Тайвань с его этническим разнообразием. В частности, тема тайваньских туземных племен интересовала всех, кто на разных этапах занимался освоением острова (голландцев, китайцев, японцев) [14; 17]. После присоединения Тайваня к Цинской империи — сначала как части провинции Фучжоу, а затем как отдельной провинции — в империи Цин начинают появляться описания территории и характеристики жителей острова [22], в том числе и иллюстрированные (например,

«Фаньшэ цайфэнту» Лю Шицю, 1744, и «Тайвань фаньшэ фэнсу», 1744–1747), где изображаются не только внешний облик и одежда туземцев, но и групповые бытовые сцены, представляющие повседневные занятия и уклад жизни аборигенов. Зачастую подобные материалы имели чисто практический характер и создавались для государственных нужд, теоретическая и научная составляющие были незначительны, зато идеологическая основа была довольно заметной. В альбоме «Чжи гун ту» в описаниях тайваньских коренных народов определенно содержится подтверждение преобразующего воздействия китайской цивилизации на «варваров», равно как и всесторонней осведомленности императора о местных реалиях и обычаях недавно включенной в состав Цинской империи новой территории и новых подданных.

Кроме того, жизнь местного населения у иностранных путешественников и мореплавателей тоже вызывала живой интерес, зачастую их наблюдения и изложенный ими материал представляют определенную ценность для специалистов в этой области (например, русский путешественник Павел Ибис, решившись на поездку по острову, задался целью выяснить «происхождение туземцев Формозы, которые, будучи раздроблены на множество мелких и самостоятельных племен, живущих под особыми местными условиями, отличаются друг от друга в образе жизни, в языке и даже в наружности» [2, с. 111–112]).

В данной статье речь пойдет об этническом составе и характеристиках острова Тайвань по материалам этнографическо-исторического труда времени правления династии Цин «Изображения данников правящей династии Цин» («Хуан цин чжи гун ту», далее по тексту «Чжи гун ту»). Этот иллюстрированный альбом, представляющий собой сочинение историко-географического и этнографического содержания, был составлен и издан по указу императора Цяньлуна (乾隆) в 1751 г. коллективом ученых во главе с Фу Хэном (傅恒), а позже, в 1760–1780 гг., отпечатан ксилографическим способом и включал девять тетрадей, сгруппированных по территориальному принципу. Тексты, сопровождающие изображения, включают лаконичные описания населения различных государств и регионов, о которых было известно в Китае ко времени создания памятника, а также внутренних земель Цинской империи. Вначале альбом представлял собой четыре свитка шириной около 33 см и длиной около 150 см (цветные рисунки принадлежат кисти художника по имени Се Суй и др.). Затем он был копирован с упрощениями в ксилографической форме, рисунки к этому изданию выполнил главным образом Мэнь Циньань. Более подробную информацию по этой теме можно найти в статьях петербургских исследователей, сотрудников Восточного факультета СПбГУ Н. А. Самойлова, Д. И. Маяцкого, Н. А. Сомкиной, А. М. Харионовой и Т. С. Мироновой [3–12].

Основное содержание данной публикации касается коренных жителей, населявших остров на момент создания этого альбома иллюстраций народов-данников Цинского двора. Уникальность содержащихся в нем сведений о Тайване состоит в том, что это один из первых общегосударственных официальных историко-этнографических трудов, в которых описанию местного населения Тайваня

отведено такое значительное место — большая часть третьего *цзюаня* (13 отрывков и 26 детальных иллюстраций). Для сравнения в том же альбоме провинции Хунань посвящено всего 6 отрывков, а провинции Гуандун — 10. До этого настолько подробными были только региональные описания, например «Описание области Тайвань» («Тайвань фучжи»), «Описание уезда Чжуло» («Чжуло сяньчжи»), или же авторские — в качестве примера можно вспомнить «Записки о восточных варварах» («Дунфань цзи»), созданные Чэнь Ди в 1602 г. [25, с. 91].

Название территории современного острова Тайвань также не всегда было таковым, и в разные периоды истории в разных источниках оно отличается [25], поэтому сложно судить, насколько многочисленны предыдущие описания острова и его населения. К тому же до выделения Тайваня в отдельную область-фу и разделения на уезды-сянь и округ-дин, было обобщенное усредненное описание тайваньских туземцев в целом без подробного указания части острова, где они проживают, и этнического объединения, к которому они относятся. Например, в официальной истории династии Суй «Суйши» Тайвань входит в 81-й *цзюань*², предположительно под названием государства Люцю в разделе «Восточные варвары — и» (*дун и*). М. Ф. Чигринский высказывает предположение, что под названием Люцю скрывается целая группа островов между Китаем и Японией, и он носит собирательный характер [15, с. 78]. В последующие несколько эпох это название закрепилось за Тайванем, в разных источниках времен династии Тан его называют Люцю, но для записи пользуются разными иероглифами: 流求 (Ли Яньшоу, «Бэй ши» («История северных династий»), 琉球 (Ду Ю, «Гундянь»), 流虬 (Чжан Чжо, «Чао е цянь цзай») [25, с. 90]. В «Минши» описание Тайваня, его историко-географических характеристик, а также местного населения скрывается в 323-м *цзюане* описаний иностранных государств под названием Цзилун³ — так назывался крупный порт и поселение на северо-востоке от острова. В династийной истории Мин дается указание на два других порта, располагавшихся в разных частях острова Тайвань, — Тайвань и Даньшуй, — а также указано местоположение группы островов Цзилун — северо-восточнее острова Пэнху. Это доказывает, что речь идет в том числе и о территории Тайваня. Очень важно, что в «Минши» также приведены и прочие названия этих земель в тот период времени — Бэйган (北港) и Дунфань (东番) [16].

Изначально Тайвань населяли племена австронезийских народов⁴. По мере освоения этой территории коренное население отеснялось в южные и восточ-

² Официальная история династии Суй «Суй шу». URL: <https://www.shicimingju.com/book/suishu/81.html> (дата обращения: 20.12.2020).

³ История династии Мин «Мин ши»: URL: <https://www.shicimingju.com/book/mingshi/323.html> (дата обращения: 20.12.2020).

⁴ Подробнее см.: Азаренко Ю. А. Освоение Тайваня австронезийцами (по археологическим материалам) // Вестник Новосиб. гос. ун-та. Серия: История, филология. 2006. Т. 5, вып. 4: Востоковедение. С. 9–19; Кучера С. Ранняя история Тайваня в свете новых археологических открытий // Двенадцатая науч. конф. «Общество и государство в Китае»: Тез. и докл. М.: Наука, 1981. С. 17–27.

ные части ближе к горным районам от прибрежных: сначала голландцами (их называли «рыжеволосые», *хунмао*), затем переселенцами из прибрежных областей материкового Китая (из провинций Фуцзянь и Гуандун). На момент создания «Чжи гун ту» местные жители и их поселения-*шэ* практически присутствовали только на отдаленных частях острова, включая горные участки, где жили не тронутые цивилизацией дикие племена (*шэн фань*). Само название *фань*, которое вслед за предыдущими династиями применялось в цинской историографии, можно трактовать как «варвары», «дикари»; оно носит дискриминационный характер и подразумевает некоторое превосходство цивилизованного государства над отсталыми народами.

Ксилографический вариант издания включает 13 парных рисунков мужчин и женщин, представляющих каждую из народностей (этнических объединений), различающихся образом жизни, одеждой, привычками и обычаями, и сопутствующие описания, поясняющие их особенности [3, с. 112]. Уникальность данного источника заключается в том, что третий том (*изюань*) содержит целых 13 коротких текстов, характеризующих этнический состав Тайваня той поры.

Интересно, что этот блок из 26 рисунков и 13 текстов, относящихся к коренным жителям Тайваня, начинается со вступительного отрывка, содержащего общие слова о провинции Тайвань. Напомним, что с 1683 г. Тайвань становится частью Китайской империи в составе провинции Фучжоу и с 1723 г. в ее составе выделяются уезд Чжанхуа и округ Даньшуй⁵. Именно в этом небольшом повествовании изложены основные особенности устройства обществ «восточных варваров» на острове: «Тайвань с древних времен не относился к территории Китая, только в правление данной династии он был включен в карты (нанесен на карту [империи Цин]). Местные варвары-*фань* делятся на *шу* (окультуренных) и *шэн* (диких), каждая из общин-*шэ* живет в деревне на внутренних (огороженных) территориях».

Коренные жители Тайваня в «Чжи гун ту» названы *фань* (番) — это один из терминов, обозначающих «варварские народы», наряду с другими, такими как *и* (夷), *мань* (蠻), *жун* (戎) и *ди* (狄). Таким образом, туземные народы противопоставлялись цивилизованному населению империи Цин и рассматривались сквозь призму китаецентричной модели с позиций освоения острова ханьцами и его китаизации, которая представлялась цинскому двору как благо и обращение «дикарей» к культуре и цивилизации и в конечном счете предполагала значительную ассимиляцию местного населения и утрату «варварских обычаев» [28; 29]. В отличие от нынешнего нейтрального термина *юаньчжумин* (原住民, «исконное население»), значение слова *фань* содержит дискриминационный оттенок [31].

В текстах, имеющих в «Чжи гун ту», термин *фань* (番), помимо описания аборигенов острова Тайвань, можно встретить также при описании жителей Ти-

⁵ Черновик истории [династии] Цин (Циншигао, 71 цз.): URL: <http://www.sidneyluo.net/a/a25/071.htm> (дата обращения: 25.12.2020).

бета и народности *и* (彝), которых относили к так называемым западным варварам — *си фань* (西番). Коренных жителей Тайваня, в свою очередь, считали «восточными варварами» — *дун фань* (заметим, что в эпоху Мин остров Тайвань во многих источниках назван Дунфань, например у Чэнь Ди в его «Записках о восточных варварах *фань*», 陳第《東番記》). После основания династии Цин началась работа по объединению окраинных земель вокруг нового центра. Общим между народностями, отнесенными к «восточным и западным варварам» *фань* было то, что проживали они на пограничных территориях за природными преградами (тибетцы — за горами, тайваньские туземцы — за проливом). После их присоединения новая династия долгое время располагала довольно ограниченными сведениями об этих землях и не оказывала на них сильного культурного воздействия. К моменту создания «Чжи гун ту», то есть спустя целое столетие, местное население еще не было ассимилировано и продолжало жить, следуя своим обычаям и традициям. В какой-то мере это было обусловлено сложностью рельефа острова Тайвань, которая делала влияние китайцев на жизнь местного населения практически невозможным: в восточных частях острова расположено большое количество труднодоступных горных районов, покрытых густыми лесами, разделенных хребтами, бурными горными реками, скалистыми берегами. Там, вдали от цивилизации, проживала значительная часть местного населения⁶ [13].

Согласно традиционной китайской концепции естественных пределов, территория империи была определена самим Небом и очерчена горами, водами и другими природными преградами. Особенностью включения Тайваня во внутренние земли империи Цин являлось то, что остров был отделен от Китая проливом, поэтому его присоединение не вполне укладывается в вышеупомянутую концепцию, более того — идет вразрез с ней. С целью представить легитимность этого политического акта в «Чжи гун ту» особо подчеркивается благотворное и преобразующее влияние великой китайской культуры на далекие от цивилизации дикие племена. Кроме того, столь значительное место в этом альбоме уделено описанию коренных жителей острова с подробным комментарием для того, чтобы продемонстрировать хорошую осведомленность цинского двора и заботу о жизни новых подданных и показать, что все учтено, ничто не сокрыто от императорского взгляда.

В текстах описаний к иллюстрациям представители коренного населения острова соотносятся с отдельными уездами (Тайвань, Фэншань, Чжуло, Чжанхуа или округ Даньшуй); кроме того, называются общины *шэ* (社), к которым они принадлежат. В качестве примера можно привести названия соседних фрагментов, описывающих изображения «цивилизованных варваров» уезда Чжуло. Чтобы разделить два племенных образования этого уезда, отличающихся укладом

⁶ Подробнее см.: 刘正刚, 清代东番与西番研究论丛。北京: 中国社会科学出版社, 2018. [Лю Чжэнган. Исследование восточных и западных [варваров] *фань*. Пекин: Издательство общественных наук Китая, 2018.]

жизни, типом одежды, обычаями, и при этом избежать путаницы, авторы вносят уточнение, указывая, к каким именно поселениям (*шэ*) относятся описываемые мужчина и женщина. Первые два изображения подписаны как «Мужчина и женщина — варвары из уезда Чжуло, [относящиеся] к поселениям типа Чжуло *шэ*» (諸羅縣諸羅等社熟番及番婦). Следующая пара рисунков сопровождается подписью «Мужчина и женщина — варвары из уезда Чжуло, [относящиеся] к поселениям типа Сяолун *шэ*» (諸羅縣蕭壠等社熟番及番婦).

Благодаря довольно большому количеству карт того времени с весьма подробным указанием поселений-*шэ*, можно сопоставить их названия из «Чжи гун ту» с реальным расположением этих поселений на карте того времени. Подобное сопоставление дает возможность сравнить описания коренных народов Тайваня с более поздними или принадлежащими не китайским авторам (например, с воспоминаниями и путевыми заметками прибывавших сюда иностранных путешественников).

Шэ, или *фаньшэ* — формы социальной и территориальной организации коренных жителей острова Тайвань — *гаошань* (живущих в горах) и *пинну* (расселившихся по равнинным территориям), представляющие собой небольшие поселения, племенные или родовые, величиной от нескольких сотен до тысячи человек⁷. Соотнесение коренного населения острова Тайвань с определенными *шэ* приравнивалось к выделению отдельных племен с их особенностями быта, материальной культурой и обычаями [24]. Особо подчеркнем, что в цинском Китае подобная классификация заменяла выделение племен по этнолингвистическому принципу⁸, что отразилось в тексте «Чжи гун ту», где присутствуют описания аборигенов, проживающих на определенных территориях, отмеченных на картах по названиям общин-*шэ*. Отметим, что второй принцип выделения отдельных этнических групп — по их причастности к китайской культуре: все исконное население Тайваня разделено в изучаемом источнике на «окультуренных» (*шуфань*) и «неокультуренных» (*шэнфань*) дикарей-*фань*. По данным «Продолжения описания области Тайвань» (《續修臺灣府誌》, «Сюйсю Тайвань фучжи»), составленного начальником этой области Юй Вэньи (余文儀) в 29 году эры Канси (1764), всего на острове существовало 277 объединений-*шэ* племен *гаошань*. В южной части острова, в уездах Тайвань и Фэншань, насчитывалось всего 126 *шэ*, в центральной части, в уездах Чжуло и Чжанхуа, — 81 *шэ*, а в округе Даньшуй — 70 *шэ*. Полный перечень названий поселений-*шэ* и особенностей их

⁷ Подробнее все цифры и факты, связанные с поселениями *шэ*, см.: *Ruiping Ye. The Colonisation and Settlement of Taiwan, 1684–1945: Land Tenure, Law and Qing and Japanese Policies.* London: Routledge, 2018.

⁸ К XIX в. на основании этнолингвистических характеристик на острове Тайвань выделялось девять племенных групп среди коренного населения (атаялы, сайсаты, бунуны, цзоу, пайваны, рукай, пуюма, ами и ями). Подробнее об этом: *Тодер Ф. А. Тайвань и его история.* М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1978. Этническая история юга Китая освещена в этнографическом исследовании, входящем в серию «Народы мира»: *Народы Восточной Азии.* М.; Л., 1965.

жителей можно найти в «Описании области Тайвань» (《臺灣府誌》, «Тайвань-фу чжи»), работу над которым возглавлял также Юй Вэньи.

Даже в официальной истории предшествующей династии Мин в разделе, посвященном описанию острова и его коренного населения (глава «Повествование о Цзилуне», 明史。鸡笼传⁹), упоминаются общины-шэ, как основной тип социальных объединений на острове, кроме того, указано, что есть всего 15 шэ, с наибольшим количеством жителей до тысячи и минимальным — до пяти-шести сотен.

Соотнесение представителей отдельных народностей, указанных в подписях к изображениям данников Тайваня, с расположением поселений-шэ на карте позволяет сопоставить эти народности, указанные в изучаемом нами источнике, с описаниями тайваньских племен в других работах¹⁰.

Остановимся подробнее на источниках сведений о жизни и облике тайваньских туземцев, созданных еще до «Чжи гун ту». В основном подробные географические и этнографические описания Тайваня составлялись по инициативе и под началом уполномоченных двора по делам приграничных районов и начальников провинции Фучжоу (современная провинция Фуцзянь), к которой тогда административно принадлежала область Тайвань (Тайваньфу). К источникам, заслуживающим наибольшего внимания, можно отнести такие, как «Описание восточных варваров *фань*» Чэнь Ди (陳第《東番記》, «Дунфань цзи», 1602), где впервые произведено деление аборигенов Тайваня на объединения-шэ (社); «Описание путешествия по Малому морю» Ю Юнхэ (郁永河《裨海紀遊》, «Пи-хай цзю», 1697) [33]; «Описание уезда Чжуло» Чжоу Чжунсюаня (周鐘暄《諸羅縣誌》, «Чжуло сяньчжи», 1714) [32]; «Описание области Тайвань» Гао Гунхэ (高拱乾《臺灣府誌》, 1685) [34]; а также упоминавшиеся «Продолжение описания области Тайвань» Юй Вэньи (余文儀《續修臺灣府誌》, 1764) и «Описание посольства через Тайваньский пролив» Хуан Шуцзиня (黃叔撇《臺海使槎錄》, 1722) [27]. В книге Хуан Шуцзиня особенно важен раздел «Шесть изысканий о варварских обычаях» (《番俗六考》, «Фаньсу люкао»), где подробно описаны нравы тайваньских аборигенов. Хуан Шуцзинь после завоевания острова Тайвань цинским Китаем изъявил желание совершить туда экспедицию, по результатам своего путешествия он создал этот труд, скрупулезно описывающий различные аспекты жизни местного населения Тайваня¹¹ [30].

Говоря об уникальности исследуемого нами источника цинского времени, нельзя не отметить, что «Чжи гун ту», помимо своей бесспорной этнографиче-

⁹ Официальная история династии Мин. URL: <https://www.shicimingju.com/book/ming-shi/323.html> (дата обращения: 19.12.2020).

¹⁰ Reading digital atlas. URL: <https://digitalatlas.asdc.sinica.edu.tw/digitalatlasen/map.jsp?id=A103000059> (дата обращения: 21.12.2020)

¹¹ Более подробную информацию о самых ранних сведениях, касающихся коренного населения Тайваня, см.: 罗春寒, 台湾平埔族群文化变迁及其原因试析. 贵州民族研究. 2005, (6). [Ло Чуньхань. Попытка проанализировать изменения в культуре народности Пинпу острова Тайвань и их причины // Исследования народностей Гуйчжоу. 2005. № 6].

ской и исторической ценности, может быть интересен лингвистам и диалектологам, поскольку дает не менее интересные языковые находки, зачастую в нем содержатся комментарии, связанные с этимологией некоторых географических названий и названий народностей. Кроме того, даются определения исключительным явлениям, характерным для культуры коренных народов Тайваня. Эти выражения появляются в тексте подписей к иллюстрациям «Чжи гун ту» после иероглифа «называть», «говорить» (юэ (曰), вэй (谓)). В описании варваров уезда Тайвань из общин типа Дацзелин находим следующую фразу: «Теплая одежда называется *маньпи* (纓披), длинная до того, что прикрывает ноги»¹². Или, например, в описании варваров уезда Фэншань поселений типа Фаньсо говорится: «Женитьбу называют «притягиванием за руку» (*цянъшоу*) <...> По случаю празднеств... взяв друг друга под руки, водят хоровод с песнями, это называют «варварскими забавами» (*фаньси*, 番戏)»¹³. Или же приведем фразу из описания варваров уезда Чжучо общин типа Цзяолун: «Мужчины пластинами из бамбука обвязывают талию, называют это «стягивать живот» (*гуду*, 籐肚), стремясь сделать тоньше [в поясе]»¹⁴ [26].

Таким образом, как мы можем видеть из представленных выше примеров, помимо описания самих непривычных для ханьцев удивительных обычаев, касаются ли они одежды или традиционных моделей поведения, наиболее поразительные из них сопровождаются названием этих не имеющих аналогов в китайской культуре явлений (вероятно, это перевод на китайский с языка аборигенов) [23; 31].

В заключение хотелось бы отметить, что интерес к теме тайваньских аборигенов не иссякает и в XXI в. Очень интересную и богатую информацию об исторических источниках императорского Китая по этнической истории коренного населения Тайваня можно найти в альбоме, изданном тайваньским Гугунуом¹⁵ по материалам выставки «По их следам: специальная выставка изобразительных и документальных материалов, касающихся коренных жителей Тайваня» (проходила в тайваньском Гугуне с 14 декабря 2013 по 19 мая 2014 г.)¹⁶. В каталоге выставки представлены очень качественные копии небольших фрагментов из китайских источников, описывающих жизнь и особенные черты туземцев,

¹² Chinese text project. URL: <https://ctext.org/library.pl?if=en&file=52046&page=49&remap=gb> (дата обращения: 28.12.2020).

¹³ Там же.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Не путать с дворцовым комплексом Гугун в Пекине. Тайваньский Гугун (國立故宮博物院, досл. «Национальный музей „Бывший императорский дворец“»; англ. National Palace Museum) — художественно-исторический музей в Тайбэе (о. Тайвань). Музей был открыт 10 октября 1925 г. в Пекине на территории Запретного города. В феврале 1948 г., во время гражданской войны в Китае, значительная часть его коллекции была перевезена на Тайвань.

¹⁶ In their footsteps: a special exhibition of images and documents on indigenous peoples in Taiwan. Taipei: National Palace Museum, 2013. (履踪: 台湾原住民文献图书特展/ 主编宋兆霖. 臺北市: 國立故宮博物院, 2013.)

с кратким, но содержательным комментарием — пояснением о том, какого рода сведения можно почерпнуть в каждом из них. Кроме того, здесь представлены официальные документы и постановления цинского двора в отношении местных жителей Тайваня. И, наверное, отнюдь не случайно, что в этом каталоге описанию тайваньских коренных народов, которое представлено в иллюстрированном альбоме «Чжи гун ту», отведено существенное место — на самых первых его страницах (что идет вразрез с хронологическим принципом размещения материала). Параллельно помещены иллюстрации из цветной четырехтомной версии альбома, а также два варианта черно-белых иллюстраций из ксилографической девяти томной версии «Чжи гун ту» и копии ксилографов из «Сыку цюаньшу». Такой выбор составителей каталога выставки говорит об особом значении этого материала в истории изучения данной темы и о его несомненной ценности для дальнейших исследований. Проведение такого рода выставок и конференций подчеркивает наличие неугасаемого интереса ученых материкового Китая и острова Тайвань к своему историческому прошлому, исконным жителям острова и наиболее ранним по времени создания документам и материалам исторического, географического и этнографического характера.

Конечно же, обращаясь к «Хуан цин чжи гун ту», едва ли возможно получить всестороннюю исчерпывающую информацию о внешнем облике и одежде, образе жизни и традициях коренного населения Тайваня в том виде, в котором они сложились к середине XVIII в. При его создании у императорского двора были другие цели и задачи. Однако этот письменный памятник создает общее представление о многообразии народностей, проживавших на таком небольшом по площади острове, как Тайвань. Кроме того, в изучаемом альбоме заключены сведения об административном делении Тайваня на тот момент и представлены подробные изображения типичных представителей тайваньских туземных племен, отражающие их внешний облик и предметы повседневного обихода. Необходимо вновь заметить, что в данном источнике общегосударственной значимости и масштаба существенная часть целого *цзюаня* посвящена тайваньским аборигенам, что не имело прецедентов в прошлом. Добавим, что ряд сведений в текстах, дополняющих изображения «данников» с острова Тайвань, можно обнаружить исключительно в этом источнике, что дает право рассматривать их в качестве материала, обладающего особой ценностью.

Литература

1. Головачев В.Ц. Этнополитическая история Тайваня в мировой историографии XVII–XXI вв. / отв. ред. А. Д. Дикарев. М.: Институт востоковедения РАН, 2018.
2. Ибис П. Экскурсия на Формозу. 1876.
3. Маяцкий Д.И. Традиционализм и новаторство: ксилографический памятник «Хуан цин чжи гун ту» и его место в серии китайских альбомов, посвященных «данникам» // XXX Международный конгресс по источниковедению и историографии стран Азии и Африки: к 150-летию академика В. В. Бартольда (1869–1930). СПб.: Каро, 2019. С. 111–114.

4. *Маяцкий Д. И.* Проблема идентификации 15 государств «Да-сян-го» и «Сяо-сян-го» в «Изображениях данников правящей династии Цин» // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. 2019. № 8 (185). С. 23–30. <https://doi.org/10.15393/uchz.art.2019.408>
5. *Миронова Т. С.* Специфика антропологического и этнографического содержания китайского ксилографического альбома «Изображения данников правящей династии Цин» (XVIII в.) // XXX Международный конгресс по источниковедению и историографии стран Азии и Африки: к 150-летию академика В. В. Бартольда (1869–1930). СПб.: Каро, 2019. С. 114–116.
6. *Самойлов Н. А.* Эволюция представлений о китайском миропорядке и даннической системе в эпоху Цин // XXX Международный конгресс по источниковедению и историографии стран Азии и Африки: к 150-летию академика В. В. Бартольда (1869–1930). СПб.: Каро, 2019. С. 116–117.
7. *Самойлов Н. А., Маяцкий Д. И.* Китайский историко-этнографический памятник «Изображения данников правящей династии Цин»: предыстория создания и социокультурное значение // Научный диалог. 2019. № 9. С. 437–455. <https://doi.org/10.24224/2227-1295-2019-9-437-455>.
8. *Сомкина Н. А.* «Хуан цин чжи гун ту» как источник сведений о Центральной Азии в XVIII веке // XXX Международный конгресс по источниковедению и историографии стран Азии и Африки: к 150-летию академика В. В. Бартольда (1869–1930). СПб.: Каро, 2019. С. 117–119.
9. *Харитонова А. М.* Изучение ксилографического памятника «Изображения данников правящей династии Цин» в России и Европе // XXX Международный конгресс по источниковедению и историографии стран Азии и Африки: к 150-летию академика В. В. Бартольда (1869–1930). СПб.: Каро, 2019. С. 119–122.
10. *Харитонова А. М.* История изучения китайского ксилографического памятника «Изображения данников правящей династии Цин» // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. 2019. № 6 (183). С. 43–50.
11. *Черевко М. В.* Особенности изображения и характеристики коренных народов Тайваня в «Хуан Цин чжи гун ту» // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. 2020. № 6. С. 24–31.
12. *Черевко М. В.* Характер сведений о народах Юго-Восточной Азии в цинском альбоме «Хуан цин чжи гун ту» // XXX Международный конгресс по источниковедению и историографии стран Азии и Африки: к 150-летию академика В. В. Бартольда (1869–1930). СПб.: Каро, 2019. С. 122–124.
13. *Чигринский М. Ф.* Жилища аборигенов Тайваня // Страны и народы Востока. Выпуск XXIII. Дальний Восток (История, этнография, культура). М.: Наука, ГРВЛ, 1982. С. 200–208.
14. *Чигринский М. Ф.* Ранние голландские известия о пинпу — аборигенах Тайваня // Страны и народы Востока. Выпуск XV. Африка и Азия. М.: Наука, ГРВЛ, 1973. С. 263–271.
15. *Чигринский М. Ф.* О стране Люцю и ее обитателях // Письменные памятники и проблемы истории культуры народов Востока. Май 1969 года. Л., 1969. С. 77–81.
16. *Чигринский М. Ф.* Из исторической географии и этнографии Тайваня // Страны и народы Востока. Выпуск XIII. Страны и народы бассейна Тихого океана. Книга 2. М.: Наука, 1972. С. 199–206.
17. *Чигринский М. Ф.* Аборигены Тайваня: очерк этнической истории и традиционной культуры: автореф. дис. ... канд. ист. наук. СПб., 1993.

18. У Чжуанда. Тайвань. М.: Издательство иностранной литературы, 1959.
19. *Chen Kang Chai*. Taiwan aborigines. Cambridge, Massachusetts, 1967.
20. *Davidson Y. W.* The island Formosa. Past and Present. London, and New York, 1903.
21. *Imbault-Huart C.* L'île Formosa. Paris, 1898.
22. *Myers R. H.* Taiwan under Ch'ing Imperial Rule, 1684–1895: The Traditional Order // Journal of the Institute of Chinese Studies of the Chinese University of Hongkong. 1971. № 4 (2). P. 495–520.
23. *Steere J. B.* Formosa and Its Inhabitants. / Paul Jen-kuei Li, ed. Taipei, 2002.
24. *Teng E.* Taiwan's Imagined Geography: Chinese Colonial Travel Writing and Pictures, 1683–1895. Cambridge (Massachusetts); London: Harvard University Asia Center, 2004.
25. 陈国强. 谈关于台湾、高山族古代史的若干问题——从《四库全书·史部》记述说起. 民族研究. 1995(02), 87–92页. [Чэнь Гоцянь. Объяснение ряда вопросов по истории Тайваня и коренного населения Гаошаньцзу на материале исторического раздела «Сы ку цюань шу» // Минцзу яньцзю. 1995. № 2. С. 87–92.] (На кит. яз.)
26. 皇清职贡图. 九册. 北京: 武英殿, 1790年. 第3册. 79页. 第23-a-第48-b页 [Изображения данников правящей династии Цин: В 9 т. Пекин: Уиндянь, 1790. Т. 3. С. 23-a-48-b.] (На кит. яз.)
27. 黄叔瓚. 台海使槎录. 台北: 台湾大通书局, 1984. [Хуан Шуцзинь. Описание посольства в Тайваньский пролив. Тайбэй: Тайвань дагун шуцзюй. 1984.] (На кит. яз.)
28. 万伊. 清代职贡图像研究—从《皇清职贡图》出发. 中央美术学院, 2018年. 128页. [Вань И. Изучение изображений данников цинской эпохи: на основе «Хуан цин чжи гун ту». Дис. ... магистра. Центральная академия изящных искусств, 2018.] (На кит. яз.)
29. 王庆华. 清代采风民族志中台湾“熟番”的社会文化. 厦门大学, 2009年. [Ван Цинхуа. Социальная культура «цивилизованных варваров» (шу фань) острова Тайвань по материалам источников эпохи Цин, описывающих местные обычаи и нравы. Дис. ... магистра. Сямэньский университет, 2009.] (На кит. яз.)
30. 郑丽霞. 清代台湾游记研究. 福建师范大学, 2016年. [Чжэнь Лися. Исследование о путевых заметках в эпоху Цин. Дис. ... магистра. Фуцзяньский университет, 2016.] (На кит. яз.)
31. 周典恩. 从文献资料看台湾原住民的传统生活方式. 华南农业大学学报, 2011(04). 134–137页. [Чжоу Дяньэнь. Обзор традиционного образа жизни коренных народов Тайваня по историческим документам // Хуанань нунъе дасюэ сюэбао, 2011. № 4. С. 134–137.] (На кит. яз.)
32. 周钟瑄. 诸罗县志. 台北: 台湾银行经济研究室, 1962. [Чжоу Чжунсюань. Вестник уезда Чжуло. Тайбэй: Банковско-экономический центр исследований, 1962.] (На кит. яз.)
33. 郁永河. 裨海纪游. 台北: 台湾银行经济研究室, 1959. [Ю Юнхэ. Описание путешествия по Малому морю. Тайбэй: Банковско-экономический центр исследований, 1959.] (На кит. яз.)
34. 蒋毓英. 台湾府志. 北京: 中华书局, 1985. [Цзянь Люин. Описание области Тайвань. Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1985.] (На кит. яз.)

References

1. Golovachev V. Ts. *Ethnopolitical History of Taiwan in the World Historiography of the 17th–21st Centuries*. Moscow, Institute of Oriental Studies Russian Academy of Sciences, 2018. (In Russian)

2. Ibis P. *Excursion to Formosa*. 1876.
3. Maiatskii D. I. Traditionalism and Innovation: a Woodcut Huang Qing Zhi Gong Tu and its Place in a Series of Chinese Albums Dedicated to “Tributaries”. *XXX International Congress on Source Study and Historiography of Asia and Africa: on the Occasion of the 150th Anniversary of Academician V. V. Barthold (1869–1930)*. St. Petersburg, Karo Publ., 2019. P. 111–114. (In Russian)
4. Maiatskii D. I. The Problem of Identifying the States of “Da-Xiyang-guo” and “Xiao-Xiyang-guo” in “Images of tributaries of the ruling Qing Dynasty”. *Proceedings of Petrozavodsk State University*. 2019. No 8 (185). P. 23–30. <https://doi.org/10.15393/uchz.art.2019.408> (In Russian)
5. Mironova T. S. The Specifics of the Anthropological and Ethnographic Content of the Chinese Xylographic Album Illustrated Tributaries of the Ruling Qing Empire (18th century). *XXX International Congress on Source Study and Historiography of Asia and Africa: on the Occasion of the 150th Anniversary of Academician V. V. Barthold (1869–1930)*. St. Petersburg, Karo Publ., 2019. P. 114–116. (In Russian)
6. Samoylov N. A. The Evolution of Ideas about the Chinese World Order and the Tributary System in the Qing Era. *XXX International Congress on Source Study and Historiography of Asia and Africa: on the Occasion of the 150th Anniversary of Academician V. V. Barthold (1869–1930)*. St. Petersburg, Karo Publ., 2019. P. 116–117. (In Russian)
7. Samoylov N. A., Maiatskii D. I. Chinese Historical and Ethnographic Monument “Images of Tributaries of the Ruling Qing Dynasty”: the Background to the Creation and Socio-Cultural Significance. *Nauchnyi dialog*. 2019. No. 9. P. 437–455. <https://doi.org/10.24224/2227-1295-2019-9-437-455> (In Russian)
8. Somkina N. A. Huang Qing Zhi Gong Tu as a Source of Information about Central Asia in the 18th century. *XXX International Congress on Source Study and Historiography of Asia and Africa: on the Occasion of the 150th Anniversary of Academician V. V. Barthold (1869–1930)*. St. Petersburg, Karo Publ., 2019. P. 117–119. (In Russian)
9. Kharitonova A. M. Studying the Chinese Xylograph of Illustrated Tributaries of the Ruling Qing Dynasty in Russia and Europe. *XXX International Congress on Source Study and Historiography of Asia and Africa: on the Occasion of the 150th Anniversary of Academician V. V. Barthold (1869–1930)*. St. Petersburg, Karo Publ., 2019. P. 119–122. (In Russian)
10. Kharitonova A. M. History of Studying the Chinese Xylograph of Illustrated Tributaries of the Ruling Qing Dynasty. *Proceedings of Petrozavodsk State University*. 2019. No. 6 (183). P. 43–50. (In Russian)
11. Cherevko M. V. Specific Descriptions and Characteristics of Taiwanese Indigenous in the Historical and Ethnographic Book “Huang Qing Zhi Gong Tu”. *Proceedings of Petrozavodsk State University*. 2020. Vol. 42. No. 6. P. 24–31. (In Russian)
12. Cherevko M. V. Nature of Information about the Peoples of Southeast Asia in the Qing Album Huang Qing Zhi Gong Tu. *XXX International Congress on Source Study and Historiography of Asia and Africa: on the Occasion of the 150th Anniversary of Academician V. V. Barthold (1869–1930)*. St. Petersburg, Karo Publ., 2019. P. 122–124. (In Russian)
13. Chigrinsky M. F. Dwellings of the Taiwanese Aborigines. *Countries and Peoples of the East. Vol. XXIII. Far East*. Moscow, Nauka Publ., 1982. P. 200–208. (In Russian)
14. Chigrinsky M. F. Early Holland Sources on the Pingpu — the Aborigines of Taiwan. *Countries and Peoples. Vol. XV. Africa and Asia*. Moscow, Science Publ., 1973. P. 263–271. (In Russian)
15. Chigrinsky M. F. The Country of Liuqiu and its Inhabitants. *Written Monuments and Problems of the History of Culture of the Peoples of the East*. 1969, May. Leningrad, 1969. P. 77–81. (In Russian)

16. Chigrinsky M. F. Historical Geography and Ethnography of Taiwan. *Countries and Peoples of the East. Vol. XIII. Book 2.* Moscow, Nauka Publ., 1972. P. 199–206. (In Russian)
17. Chigrinsky M. F. *The Aborigines of Taiwan: a Study on Ethnic History and Traditional Culture. PhD thesis Abstract in History.* St. Petersburg, 1993. (In Russian)
18. Wu Zhuangda. *Taiwan.* Moscow, Izdatel'stvo innostrannoi literatury Publ., 1959. (In Russian)
19. Chen Kang Chai. *Taiwan Aborigines.* Cambridge, Massachusetts, 1967.
20. Davidson Y. W. *The Island Formosa. Past and Present.* London, and New York, 1903.
21. Imbault-Huart C. *L'île Formosa.* Paris, 1898.
22. Myers R. H. Taiwan under Ch'ing Imperial Rule, 1684–1895: The Traditional Order. *Journal of the Institute of Chinese Studies of the Chinese University of Hong Kong* 1971. No. 4 (2). P. 495–520.
23. Steere J. B. *Formosa and Its Inhabitants* / Paul Jen-kuei Li, ed. Taipei, 2002.
24. Teng E. *Taiwan's Imagined Geography: Chinese Colonial Travel Writing and Pictures, 1683–1895.* Cambridge (Massachusetts); London, Harvard University Asia Center, 2004.
25. Chen Guoqiang. Discussing Some Issues Concerning the Ancient History of Taiwan and Gaoshan Nationality — Based on the Description of “Siku Quanshu-History”. *Ethnic studies.* 1995. No. 2. P. 87–92. (In Chinese)
26. *Images of Tributaries of the Ruling Qing Dynasty.* Beijing, Wuyingdian, 1790. Vol. 3. P. 23a–48b. (In Chinese)
27. Huang Shujing. *Records from the Mission to Taiwan and its Strait.* Taipei, Taiwan datong shuju, 1984. (In Chinese)
28. Wang Yi. *A study of the images of the official tributes in the Qing dynasty — based on materials from “Huang qing zhi gong tu”.* Zhongyang meishu xueyuan, 2018. (diss.) (In Chinese)
29. Wang Qinghua. *The social culture of aboriginal tribes from the ethnographical description during Qing Dynasty.* Xiamen daxue, 2009. (diss.) (In Chinese)
30. Zhen Lixia. *Study on travel diaries of Qing dynasty.* Fujian shifan daxue, 2016. (diss.) (In Chinese)
31. Zhou Dianen. Viewing the living traditions of Taiwan Aborigines from documents. *Huanan nongye daxue xuebao.* 2011. No. 4. P. 134–137. (In Chinese)
32. Zhou Zhongxuan. *Zhuluo county Gazetteer.* Taipei, Taiwan yinhang jingji yanjiushi, 1962. (In Chinese)
33. Yu Yonghe. *Small Sea Travel Diaries.* Taipei, Taiwan yinhang jingji yanjiushi, 1959. (In Chinese)
34. Jiang Yuying. *Taiwan Prefecture Gazetteer.* Beijing, Zhonghua shuju, 1985. (In Chinese)

ПУТИ РАЗВИТИЯ КИТАЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В XX И XXI вв.

Ван Биньбинь

(Нанкинский университет, Китай)

СОВРЕМЕННЫЕ КИТАЙСКИЕ ПИСАТЕЛИ И «ЛЯО ЧЖАЙ ЧЖИ И» — НА ПРИМЕРЕ СУНЬ ЛИ, ВАН ЦЗЭНЦИ И ГАО СЯОШЭНА

Аннотация: Благодаря тому, что Мо Янь получил Нобелевскую премию, а также в связи с тем, что он неоднократно отмечал, что считает Пу Сунлина своим учителем и много раз подчеркивал, что подвергся сильному влиянию «Ляо Чжай чжи и», связь творчества Мо Яня и Пу Сунлина сравнительно широко обсуждается в кругах современных литературных исследователей и критиков. Однако среди современных китайских писателей круг почитателей «Ляо Чжай чжи и» и тех, кто в той или иной степени подвергся его влиянию, вовсе не ограничивается Мо Янем. В таких аспектах, как художественная стилистика, методы подбора тематики, изображение персонажей и др., «Ляо Чжай чжи и» так или иначе оказал влияние и на других писателей. В данной статье на примере Сунь Ли, Ван Цзэнци и Гао Сяошэна рассматривается влияние «Ляо Чжай чжи и» на языковое сознание, нравственные представления и изображение персонажей в творчестве современных китайских писателей. Чистый и отточенный, наполненный изящным звучанием стиль «Ляо Чжай чжи и», восхваление типов личностей, ставящих дружбу и обещания выше материальных ценностей и готовых не поступаться ими даже перед лицом выбора между жизнью и смертью, а также изображение женских образов, — все это стало для Сунь Ли, Ван Цзэнци и Гао Сяошэна вдохновением и образцом для подражания.

Ключевые слова: Ляо Чжай чжи и, Сунь Ли, Ван Цзэнци, Гао Сяошэн.

Wang Binbin

(Nanjing University, China)

CONTEMPORARY CHINESE WRITERS AND *LIAO ZHAI ZHI YI* — USING THE EXAMPLE OF SUN LI, WANG ZENGQI AND GAO XIAOSHENG

Abstract: Since Mo Yan received the Nobel prize and also because he said many times that he considers Pu Songling his teacher, and he on more than one occasion reiterated that he was heavily influenced by *Liao Zhai zhi yi*, literary connections between Mo Yan and Pu Songling have been discussed by many literary scholars and critics. How-

ever, when it comes to contemporary literati, the scope of writers influenced by *Liao Zhai zhi yi* and those who revere this masterpiece is in no way limited by Mo Yan only. In such dimensions as literary style, approach to subject selection, character depiction and others, *Liao Zhai zhi yi* in one way or another exerted an influence over other writers. This paper deals with the influence exerted by *Liao Zhai zhi yi* on the linguistic consciousness, moral concepts and character depiction in contemporary Chinese literature, using Sun Li, Wang Zengqi and Gao Xiaosheng as examples. The clear and polished writing of *Liao Zhai zhi yi*, being exquisitely melodic throughout, the praise it gives to the persons who put morals and friendship before material possessions and are unwilling to forgo them even faced with the choice between life and death as well as the depiction of female characters — all of this served as an example and an inspiration for Sun Li, Wang Zengqi and Gao Xiaosheng.

Keywords: *Liao Zhai zhi yi*, Sun Li, Wang Zengqi, Gao Xiaosheng.

Немалое количество современных китайских писателей являются почитателями сборника новелл на *вэньяне* «Ляо Чжай чжи и» (聊斋志异). Они хорошо знакомы с этим сборником; он доставил им немало приятных мгновений, их собственное творчество также в разной степени и в разных аспектах подверглось влиянию «Ляо Чжай чжи и». Сунь Ли (孙犁, 1913–2002), Ван Цзэнци (汪曾祺, 1920–1997), Гао Сяошэн (高晓声, 1928–1999), Цзя Пинва (贾平凹, р. 1952), Мо Янь (莫言, р. 1955), Би Фэйюй (毕飞宇, р. 1964) — все эти писатели, принадлежащие к разным поколениям, были очарованы «Ляо Чжай чжи и». В данной статье влияние «Ляо Чжай чжи и» на творчество современных писателей рассматривается главным образом на примере Сунь Ли, Ван Цзэнци и Гао Сяошэна. Убедительно продемонстрировать влияние одного писателя на другого можно только при наличии достоверных свидетельств. Однако то влияние, которое можно раскрыть с помощью прямых доказательств, зачастую поверхностное, происходящее не на самом глубинном уровне. Глубинное, наиболее богатое смысловыми оттенками влияние одного писателя на другого зачастую можно лишь почувствовать на уровне восприятия и очень сложно передать словами. Как будет показано ниже, мы стараемся обосновать свою точку зрения с помощью доказательств, однако порой нам не удается предоставить реальные свидетельства взаимовлияний и остается лишь передавать некоторые свои ощущения.

1

В своей статье «О “Ляо Чжай чжи и”», написанной в 1978 г., Сунь Ли дал этому сборнику высокую оценку. Автор отмечает, что «Ляо Чжай чжи и» он дочитал в годы Японо-китайской войны 1937–1945 гг. урывками за несколько лет. В то время он был направлен на работу в деревню на равнине в центральной части провинции Хэбэй. В деревне книги и без того были редкостью, а если прибавить разорительные действия японских агрессоров, то найти полное издание без повреждений было еще труднее. Однако по неведомым причинам Сунь Ли то и дело находил фрагменты «Ляо Чжай чжи и» на столах и подоконниках кре-

стьянских домов; безусловно, это были не полные издания, а одна-две тетради, отпечатанные литографским способом. Те люди, у которых были эти потрепанные фрагменты литографированных изданий, не были простыми крестьянами, — это были только представители старшего поколения либо те, кто выезжал по каким-то делам за пределы деревни или владел каким-то предприятием, могли позволить себе приобрести «Ляо Чжай чжи и». Издания, хоть и пребывающие в военное время в фрагментарном и потрепанном виде, тем не менее изначально все же приобретались целиком. Сунь Ли отмечал, что литографированные издания обычно состояли из шестнадцати *цзюаней*, разделенных на восемь тетрадей. Сунь Ли потратил несколько лет на то, чтобы полностью прочесть «Ляо Чжай чжи и» запутанным и неупорядоченным способом по мере обнаружения разрозненных тетрадок сборника, притом отдельные места были прочитаны им вовсе не единожды. В своей оценке сборника Сунь Ли прежде всего подчеркивал, что это «реалистическое» произведение. «Ляо Чжай чжи и» написан на *вэньяне*. Сунь Ли выступил с апологетикой в пользу такого языкового оформления, полагая, что в «Ляо Чжай чжи и» *вэньянь* как способ выражения и то содержание, которое передается с его помощью, «смешались как вода с молоком», ввиду чего последующие переложения этого памятника на *байхуа* не смогут сравниться с оригиналом. Мастерское использование фигур письменной речи древнего языка *вэньянь* представляет собой ключ к успеху Пу Сунлина. Ранее считалось, что творчество Пу Сунлина похоже на те памятники, которые он изучал: «Ши цзи», «Чжаньго цэ» (战国策), «Тань гун» (檀弓). Сунь Ли же считает, что такие оценки принижают Пу Сунлина. Работая над «Ляо Чжай чжи и», Пу Сунлин вовсе не подражал слепо древним памятникам, а осмысливал их с изрядной долей оригинальности. «Он в подходящих местах, а именно в тех обстоятельствах, где сюжет не оставлял другого выбора, воспринял квинтэссенцию изобразительных средств старых мастеров, что придало его манере изложения или диалогам персонажей ослепительный лоск или волнующую силу. Это можно описать выражением “вода придет — образуется арык”, то есть это само собой разумеется, это победоносный прорыв мастерства, достижение творческого дарования Пу Сунлина» [1, с. 134]. Разумеется, Пу Сунлин воспринял повествовательное искусство мастеров предшествующих ему поколений, однако это является творческим заимствованием, а не простым копированием. Сунь Ли также отмечал: «Изящная манера повествования и диалогов в “Ляо Чжае” встречается нередко; можно сказать, что незаурядная стилистика “Ляо Чжая” — один из важных факторов его успеха» [1, с. 134–135]. Однако Сунь Ли не только отмечает своеобразие художественной стилистики «Ляо Чжай чжи и», но также дополнительно подчеркивает следующий момент: «Направление усилия, с которым Пу Сунлин внимает наследию предшественников, простирается вглубь и вширь. Автор “Ляо Чжая” главным образом брал пример с прозы *сяошо* эпохи Тан и более раннего времени. Что касается эпох Сун, Юань и Мин, то об их влиянии говорить не приходится. Его живой и подвижный язык, превосходное мастерство в описании чувств и непревзойденная лаконичность составляют главную идейную сущность “Ляо Чжая”»

[1, с. 135]. Тот факт, что средства выразительности «Ляо Чжая» ощутимо выделяются на фоне другой прозы, является основной причиной восхищения Сунь Ли «Ляо Чжаем»; при этом особенное одобрение у него вызывает предельная «простота и лаконичность». Сунь Ли также крайне восхищен тем, как проработаны женские образы в «Ляо Чжай чжи и»: «В этом произведении Пу Сунлин вычертил множество образов умных, достойных и очаровательных женщин; это своего рода “Сад роскошных зрелищ”» [1, с. 139]. Сравнение женских образов из «Ляо Чжая» с романом «Сон в красном тереме» в достаточной мере демонстрирует глубину почитания, с которым Сунь Ли относился к сборнику Пу Сунлина. Сунь Ли также испытывал определенную симпатию к «послесловию рассказчика» (异史氏曰) как нарративному приему, считая его «прямым наследием мастерства Сыма Цяня» [1, с. 139]. Волнующий и вместе с тем ослепительно изящный художественный стиль, а в особенности предельная лаконичность — таковы характеристики и творчества самого Сунь Ли, а значит, можно утверждать, что он в некотором смысле напрямую продолжил в творчестве линию такого мастера, как Пу Сунлин. Что же касается множества умных, достойных и очаровательных женских образов, то можно сказать, что они напрямую восприняты Сунь Ли из «Ляо Чжай чжи и». Можно с полной уверенностью утверждать, что изображение женских персонажей в «Ляо Чжай чжи и» оказало глубокое влияние на авторский взгляд, осмысление и изображение женщин в творчестве Сунь Ли. Что касается «послесловия рассказчика» как нарративного приема, то оно было напрямую использовано Сунь Ли как пример для подражания.

Ван Цзэнци является почитателем «Ляо Чжай чжи и» ничуть не в меньшей степени, чем Сунь Ли. В своей статье «Избитые слова о прозе» Ван Цзэнци в полной мере выразил свое почтение художественному таланту Пу Сунлина. В «Ляо Чжай чжи и» зачастую описываются духи и оборотни, которых невозможно искусно изобразить, не будучи одаренным выдающимся талантом к художественному вымыслу. Ван Цзэнци приводит следующую цитату из статьи ученого эпохи Цин Фэн Чжэньлуаня (冯镇峦, 1760–1830), второе имя Юань Цунь (远村), родом из района Фулин, озаглавленной «Разнообразные мысли при прочтении “Ляо Чжая”», написанной в годы правления Цзяцин (1796–1820): «Древние говорили: нет ничего проще, чем говорить о духах, и нет ничего труднее, чем говорить о тиграх. [Причина — в том, что] дух не сформирован, а у тигра есть натура и характер. Если говорить о духе и вдруг дойти до того, что словами не высказать, то это может означать, [что читателя просят самого] восполнить пробелы. Если говорить о тигре и вдруг дойти до того момента, где речь о нем больше не идет, то все силы, потраченные на предшествующий рассказ, пойдут насмарку. Я с этим не согласен. Я считаю, что, рассказывая о духе, также нужно раскрыть как его натуру, так и его образ. Есть такое изречение: “Если уж выдумываешь, так доводи выдумку до конца, чтобы она стала складной”, — речь здесь идет как раз о [том, чтобы придумывать до конца] суть и образ. Если взглянуть на то, как в “Ляо Чжае” описаны духи и оборотни, то потусторонний мир [в этом сборнике] раскрывается через перипетии и хитросплетения земного мира людей.

Рассказы ладно скроены и не выходят за пределы здравого смысла; техника повествования искусна, она как бы играет в одной тональности с образом мыслей читателя. Хотя в рассказах имеются и места, в которых подразумевается, что читатель додумает все сам, а также есть и пустые выдумки, и длинные отрывки, где нужно прилагать усилия [при чтении], однако эти недостатки не затмевают их достоинств, и [“Ляо Чжай”] в силу этого пользуется широким признанием». Ван Цзэнци считает, что «это хорошо сказано» [2, с. 168]. Фэн Чжэньлуань считает, что о чем бы в «Ляо Чжае» ни шла речь — о духах или о тиграх, — повествование отражает как суть, так и характер описываемого; даже очевидный вымысел не представляется надуманным и несуразным. Ван Цзэнци считает такую оценку справедливой.

Еще один способ, которым Ван Цзэнци выразил свое почтение к Пу Сунлину, состоит в том, что он задумал написать переложения нескольких десятков новелл из «Ляо Чжай чжи и» и объединить их под названием «Ляо Чжай синь и» («Новая интерпретация “Ляо Чжая”», 聊斋新义). Самыми первыми переработке подверглись такие новеллы, как «Жуй Юнь» (瑞云), «Хуан Ин» (黄英), «Сверчки» (促织), «Чистая безыскусность камня» (石清虚). При переложении новелл Ван Цзэнци обычно сохранял заголовок оригинала, однако для новеллы «Сверчки» (促织) он также заменил заголовок на синонимичное звукоподражательное слово *цуйцуй* (蚰蚰). Эти четыре переписанные новеллы под общим названием «Новая интерпретация “Ляо Чжая”» вышли в третьем номере журнала «Жэньминь вэньсюэ» за 1988 г. Ван Цзэнци также написал послесловие к «Новой интерпретации “Ляо Чжая”», в котором указал, что его переработка — эксперимент, попытка придать историям из «Ляо Чжая» «современное звучание». Во время переработки историй из Ляо Чжая Ван Цзэнци порой практически ничего не менял в сюжетах, так как считал, что многое из «Ляо Чжай чжи и» и без этого «ощущается современным». Например, в новелле «Чистая безыскусность камня» камень может выбирать хозяина; в новелле «Хуан Ин» люди подобны цветам — «все эти соображения представляются весьма современными. То, что Пу Сунлин в свое время мог иметь подобные мысли, поразительно» [2, с. 545]. Поэтому Ван Цзэнци посчитал, что в новелле «Чистая безыскусность камня» переписывать нечего, достаточно просто пересказать историю на *байхуа*. А из новеллы «Хуан Ин» он убрал женитьбу Хуан Ин и Ма Цзыцяя. Это связано с тем, что Ван Цзэнци была крайне неприятна вульгарность Ма Цзыцяя, и он считал, что если изъять эту сцену, то тема станет яснее и чище. В новелле «Сверчки», как считает Ван Цзэнци, проявились противоречия во взглядах Пу Сунлина. Изначально сюжет новеллы содержит сильный обличительный компонент: показано жестокое угнетение народа чиновниками — однако впоследствии умерший ребенок воскресает, его отец получает ученую степень и богатство. Такой счастливый конец, по мнению Ван Цзэнци, является неудачным штрихом. Пу Сунлин из трагедии сделал комедию, возмущение превратил в утешение — можно сказать, «Пу Сунлин подрался сам с собой», уступив «жестокости феодального строя». Переписывая новеллу «Сверчки», Ван Цзэнци изъяс присутствующую в изначальной версии

счастливую концовку, дабы в полной мере явить читателю весь трагизм этой истории. То, что Ван Цзэнци в преклонном возрасте решил вновь рассказать на *байхуа* несколько десятков новелл из «Ляо Чжая», прежде всего, дает нам понять, насколько хорошо писатель был знаком с этим сборником. Безусловно, переписывание историй из «Ляо Чжай чжи и» демонстрирует некоторое недовольство Ван Цзэнци изначальными историями, но в первую очередь в этом проявляется его глубокое почтение к ним. «Кого журят, того и любят» — здесь это выражение очень уместно. Более того, Ван Цзэнци считает, что «неудачные штрихи» в «Ляо Чжай чжи и» — это не собственные огрехи Пу Сунлина, а его уступки жестокому и беспощадному феодальному строю, при котором он жил и творил. Его переложения изначальных историй на *байхуа*, в свою очередь, представляются дописыванием того, что Пу Сунлин хотел, но не осмелился написать. Например, касательно изъятия счастливой концовки из новеллы «Сверчки», в результате чего история стала заканчиваться трагически, Ван Цзэнци отмечает следующее: «Я это сделал, так как считаю, что это соответствует первоначальному замыслу Пу Сунлина» [2, с. 545]. Ван Цзэнци считал себя близким другом Пу Сунлина и чувствовал духовную связь с мастером, жившим и творившим за несколько сотен лет до него. Завершить работу над «Новой интерпретацией “Ляо Чжая”» было большим замыслом Ван Цзэнци в поздние годы. В окончании стихотворения «Изливаю свои чувства в семьдесят лет» (七十书怀), написанного в феврале 1990 года, Ван Цзэнци высказывал надежду на то, что проживет еще десять лет и создаст еще несколько книг, в одной из которых допишет «Новую интерпретацию “Ляо Чжая”» [2, с. 635]. К сожалению, Ван Цзэнци не удалось до конца реализовать этот замысел.

2

Можно сказать, что связи Гао Сяошэна с «Ляо Чжай чжи и» необычайно глубоки: это произведение можно считать чем-то вроде его учебника литературы. Став известным писателем, Гао Сяошэн неоднократно упоминал о влиянии «Ляо Чжай чжи», которое он испытал. В эссе «Вспоминая книги, которые были у меня дома в детстве» (想起儿时家中书) Гао Сяошэн пишет, что деревня, в которой он жил в детстве, была достаточно большой, однако книги были только в трех или пяти домах, и только в доме у Гао Сяошэна было несколько десятков книг по литературе и истории. Он освоил все книги, что были у него дома, когда учился в средней школе, «например, на основе “Ляо Чжай чжи и” я изучил древнекитайский язык» [3, с. 132]. В эссе «Извилистая дорога» (曲折的路) Гао Сяошэн вспоминает, как после начала антияпонской войны его деревня была оккупирована и школа прекратила работу; тогда отец Гао Сяошэна открыл частную домашнюю школу, и будущий писатель, естественно, тоже стал в ней обучаться. «Я начал знакомиться с текстами на *вэньяне* и помню, что первым текстом, который мы разбирали с отцом, была новелла “Сверчки” из “Ляо Чжай чжи и”. Затем я полюбил творчество Пу Сунлина, и “Ляо Чжай Чжи и” стал моей настольной книгой

в подростковый период. У нас дома было очень хорошее ксилографическое издание «Ляо Чжай чжи и», под непонятными словами были приписаны комментарии с разъяснениями; можно сказать, что по этой книге я и изучил древнекитайский язык» [3, с. 423]. Гао Сяошэн неоднократно подчеркивал, что первым текстом на древнекитайском языке, который он изучил, была новелла «Сверчки» из сборника «Ляо Чжай чжи и». Гао Сяошэн — писатель с очень сильным языковым сознанием, и это напрямую связано с тем, что он с детства был близко знаком со сборником новелл Пу Сунлина. В эссе «Я читаю прозу» он пишет: «Я обращаю очень пристальное внимание на язык прозы. Я начал читать прозу еще в детстве, когда ходил в школу. Нас заставляли декламировать наизусть, поэтому некоторые тексты я знаю досконально. В «Ляо Чжай чжи и» есть несколько новелл, которые именно так проникли в мое сознание. Сейчас, сочиняя прозу, я всегда по ходу написания зачитываю написанное вслух, а когда завершу какой-то отрывок, прочитываю его вслух не менее десяти раз. Написанное на бумаге прежде всего должно быть удобно для чтения» [4, с. 248]. Оказывается, будучи подростком, Гао Сяошэн выучил несколько отрывков из «Ляо Чжай чжи и» наизусть. Если писатель был настолько близко знаком с какой-то книгой в подростковом возрасте, то она неизбежно окажет влияние на его творчество. Далее Гао Сяошэн отмечает, что при чтении язык должен двигаться свободно, а дыхание должно быть беспрепятственным, не должно быть так, что при чтении язык прикусишь и поперхнешься от того, что не продохнуть. В связи с этим длина предложений должна быть четко выверенной, мелодика и ритмика должны быть естественны и изящны, вплоть до того, что омонимичные и близкие по звучанию слова не следует располагать слишком близко друг к другу. Такие требования Гао Сяошэн предъявляет не только к себе, но и к другим. Даже читая прозу на *байхуа* и не издавая вслух ни звука, он тем не менее может ощутить сильные и слабые стороны языка написанного, так как, по его собственным словам, «загвоздка в том, что у него очень сильное чувство языка» [4, с. 248]. Выработка такого сильного языкового чутья также имеет некоторое отношение к тому, что Гао Сяошэн в подростковом возрасте выучил наизусть немало новелл из «Ляо Чжай чжи и».

Связь творчества Мо Яня с «Ляо Чжай чжи и» уже рассматривалась во множестве статей. Мо Янь и сам многократно подчеркивал влияние, которое оказал на него Пу Сунлин. В лекции, названной «Мой литературный опыт» (我的文学经验), Мо Янь отмечает, что с самого начала он, сам того не осознавая, прошел путь, схожий с тем, который прошел Пу Сунлин, «а впоследствии сознательно брал с Пу Сунлина пример в творчестве» [5, с. 152]. В лекции «Писатель и его творчество» (作家和他的创造), говоря о той прозе, которую Мо Янь сам считает хорошей, он прежде всего упоминает «Ляо Чжай чжи и» [5]. Мо Янь почитает Пу Сунлина как одного из «великих основоположников» китайской художественной прозы.

Сборник статей Би Фэйюя «Уроки прозы» вышел в 2017 г. и получил хорошие оценки в широких кругах. В эту книгу вошло более пятнадцати статей, в которых анализируется китайская и зарубежная проза. Первая статья в сборни-

ке называется «Смотрю, как непрерывно тянутся горы Цаншань, слушаю, как бурлят речные потоки — читая “Сверчки” Пу Сунлина» (看苍山绵延, 听波涛汹涌——读蒲松龄《促织》). В этой статье автор выражает глубокое почтение к Пу Сунлину. Уже в начале статьи Би Фэйюй называет «Сверчки» «великим прозаическим произведением», отмечая при этом, что, несмотря на скромный размер в 1700 иероглифов, «Сверчки» — это великий эпос; таланта, который продемонстрировал его автор, достаточно для того, чтобы поставить его в один ряд с Цюй Юанем, создавшим поэму “Лисао”, Ду Фу, автором цикла “Три чиновника”, и Цао Сюэцинем, перу которого принадлежит “Сон в красном тереме”. Клянусь, что говорю хладнокровно и не теряю самообладания» [6, с. 4–5]. Далее в статье Би Фэйюй проводит подробный анализ художественных особенностей новеллы «Сверчки». Эта новелла начинается следующим пассажем: «В годы правления Сюаньдэ¹ при дворе ценились бои сверчков, и их даже взимали в качестве ежегодного налога с простого народа. То есть такая практика была придумана изначально не в самой провинции Шэньси. Один чиновник из Хуаяна хотел снискать расположения вышестоящих начальников и преподнес им сверчка. Когда этого сверчка поставили драться с другими сверчками, выяснилось, что он хорош в бою, поэтому чиновнику предписали впредь снабжать начальство сверчками на постоянной основе. Чиновник же, в свою очередь, поручил это дело своим подчиненным. В результате лодыри, которым было больше нечего делать, стали отлавливать сверчков и держать их в клетках, дабы поднять на них цену как на редкий товар. Уполномоченные местной администрации, будучи хитрыми и коварными, пользуясь данным им поручением, обложили семьи налогом в одного сверчка, а так как сверчки были дороги, эта повинность разорила немало семей» [7, с. 206]. Такой зачин весьма своеобразен. Он создает фон и объясняет ту историю, которая будет изложена далее. Пу Сунлин необычным и лаконичным языком выражает достаточно богатое содержание, передает сложную и многоуровневую информацию, с нескольких ракурсов предоставляет читателю пространство для воображения. Этот зачин восхищает Би Фэйюя. По его подсчетам получилось, что Пу Сунлину хватило восьмидесяти пяти иероглифов, чтобы передать дух исторической эпохи, в которую происходит действие новеллы. Би Фэйюй считает, что этот короткий отрывок ни в чем не уступает эпическому размаху романа «Сон в красном тереме». Автор подчеркивает, что Пу Сунлин весьма логично передает трагическую судьбу главного героя по имени Чэн Мин. Для характеристики Чэн Мина Пу Сунлину достаточно всего четырех иероглифов: 为人迂讷, «по характеру неразговорчив в силу собственной глупости» — кроме этого, Пу Сунлин не дает никаких пояснений касательно характера Чэн Мина. Однако каждый из четырех иероглифов в этой фразе на вес золота. То, что Чэн Мин «по характеру неразговорчив в силу собственной глупости», является главной причиной его трагической судьбы. Это вовсе не означает, что глупость и трагизм объединены причинно-следственной связью. Но когда глупость Чэн Мина

¹ 1426–1435 гг. — *Примеч. пер.*

сталкивается с коварством сельского старосты, Чэн Мину некуда деваться, и трагедии не избежать. Пу Сунлину удалось с помощью двух иероглифов — 迂讷, «неразговорчивый в силу собственной глупости» — передать характер Чэн Мина, и также с помощью двух иероглифов — 猾黠, «коварный» — раскрыть характер сельского старосты. Получается, что для того, чтобы раскрыть суть двух противопоставленных друг другу героев, Чэн Мина и сельского старосты, Пу Сунлину хватило по паре иероглифов на каждого. В обоих случаях от двух иероглифов ничего не отнять и к ним ничего не прибавить. При этом без этих двух иероглифов рассказ был бы несладким. Будь же описание более подробным, оно выглядело бы избыточным. Чэн Мин под руководством горбатого знахаря с трудом отыскал насекомое, которое можно было бы предоставить начальству, однако его сын случайно погубил сверчка, а затем, испугавшись родительского гнева, прыгнул в колодец и погиб; состояние Чэн Мина и его жены в этот момент описано у Пу Сунлина следующим образом: «Супруги устремили взоры в угол, они молча смотрели друг на друга, стоя в хижине с потухшим очагом, у них больше не было опоры [в жизни]» (夫妻向隅，茅舍无烟，相对默然，不复聊赖) [7, с.207]. Би Фэйюй отмечает, что это лаконичное описание в полной мере демонстрирует художественный талант Пу Сунлина. «Супруги были обескуражены, в хижине потух очаг» (夫妻向隅，茅舍无烟) — это в чистом виде контурный рисунок. Чтобы написать такие восемь иероглифов, нужно не только в совершенстве владеть языком, но и обладать недюжинным талантом. Би Фэйюй отмечает, что «в этих восьми иероглифах заключена потерянная надежда, они как бы содержат в себе лед. Если бы супруги в новелле, вернувшись домой, зажгли огонь, то гробовую тишину и смертельный холод, которым проникнуто настроение этой сцены, Пу Сунлину передать бы не удалось». Эти восемь иероглифов позволили Би Фэйюй почувствовать ритмику новеллы: «Часто можно услышать: мол, ритмика прозы, ритмика прозы, кто же не знает о том, что такое ритмика прозы? Знают-то все, однако вопрос в том, может ли писатель подняться вверх, когда это нужно сделать, а когда проза достигает того места, где нужно опуститься в самый низ, нужно иметь силы отправить эмоции на самое дно, и прижать их к этому дну. Без фразы “Супруги были обескуражены, в хижине потух очаг” эмоциональная окраска бы не опустилась на самое дно, и наоборот, с появлением этой фразы повествование тут же опустилось в эмоциональном плане на самое дно, читателя как бы топят в непроглядной холодной пучине Марианской впадины отчаяния. Что касается эффекта от прочтения, то эти восемь иероглифов вызывают у читателя страдания, вплоть до физических» [6, с.15–16]. Тот упор, который делает Би Фэйюй на ритмике, наводит нас на мысли о Гао Сяошэне. В таких аспектах, как ритмика изложения, языковая стилистика, мелодика повествования и др., Пу Сунлин вдохновил как Гао Сяошэна и его поколение, так и плеяду более молодых писателей, к которой принадлежит Би Фэйюй. Число современных писателей, уделявших пристальное внимание художественному таланту Пу Сунлина, вовсе не ограничивается вышеупомянутыми персоналиями. В данной статье мы можем привести только несколько примеров.

Я сам являюсь поклонником Пу Сунлина и люблю читать «Ляо Чжай чжи и». Исследователями эпох Цин и Мин уже должны были быть накоплены значительные результаты, однако четкого представления о них я не имею. Я могу говорить только о своем восприятии «Ляо Чжай чжи и» с точки зрения того, как это произведение повлияло на современных писателей. Разумеется, эти взгляды не содержат ничего нового и своеобразного.

«Ляо Чжай чжи и» обладает грандиозным художественным очарованием благодаря тому, что Пу Сунлин имеет выдающийся талант к языку. Без присущих его языку аккуратности, меткости, новизны и непреходящего чувства ритма «Ляо Чжай чжи и» не занял бы то положение, которое он занимает в литературе. Ван Цзэнци отмечал, что существовали две манеры написания древнекитайской прозы — танские *чуаньци* (传奇) и сунские *бицзи* (笔记), — сформировавшие соответственно две традиции. Танские *чуаньци* в большинстве своем представляли собой сочинения (行卷), прославляющие влиятельных и знатных людей. Те, кто стремился сдать экзамены, рассылали влиятельным людям такие сочинения, чтобы вызвать симпатию и продвинуться по службе, поэтому создатели сочинений прилагали значительные усилия к тому, чтобы их сюжет был запутанным и интригующим, при этом особое внимание уделяли совершенству стиля и полному погружению произведения в литературный контекст. Только так можно было дать влиятельным людям оценить таланты просителя. Получается, что танские *чуаньци* — тексты, написанные с определенным умыслом. При этом в сунских *бицзи* нет никакой утилитарности, их содержание — не более чем материал для пересудов между друзьями, вплоть до того, что в них только записаны повседневные события, то есть сунские *бицзи* писались, как говорится, просто так. По мнению Ван Цзэнци, в «Ляо Чжай чжи и» эти две манеры письма, *чуаньци* и *бицзи*, совмещаются [2, с. 561]. Безусловно, «Ляо Чжай чжи и» имеет стиль *бицзи*. Однако боюсь, что в аспекте манеры письма этот сборник продолжает линию танских *чуаньци*. Безусловно, в то время, когда Пу Сунлин работал над «Ляо Чжай чжи и», он писал его вовсе не для того, чтобы предоставить влиятельным людям, как это делали с сочинениями эпохи Тан, однако его сюжеты все равно замысловаты, их композиция стройна и изящна, что может свидетельствовать только о выдающихся талантах Пу Сунлина как рассказчика и демонстрировать его врожденное языковое чутье.

Восхищаясь художественными достижениями «Ляо Чжай чжи и», Сунь Ли подчеркнул, что выразительные средства этого сборника «лаконичны и отточены до крайней степени». Лаконичность и отточенность вызывают особое восхищение у ценителей «Ляо Чжай чжи и». Новеллы, входящие в сборник, неодинаковы по объему и разнородны по структуре. Самые длинные насчитывают несколько тысяч иероглифов, самые короткие — две-три фразы, несколько десятков иероглифов. Ниже мы приведем короткие новеллы, чтобы продемонстрировать лаконичность стиля изложения Пу Сунлина на конкретных примерах.

Во втором *цзюане* «Ляо Чжай чжи и» есть новелла «Преданная мышь» (义鼠), приведем ее полный текст:

Ян Тяньи сказал: я видел, как вылезли две мыши, одну из них проглотила змея; другая мышь злобно смотрела издалека, ее глаза были подобны горошинам перца, она не смела напасть на змею. Змея, насытившаяся мышью, стала извиваясь заползать в нору. Когда змея была наполовину в норе, мышь набросилась и укусила змею за хвост. Змея разозлилась и вылезла обратно, но мышь успела убежать, и змея, не догнав ее, вновь стала заползать в нору, а мышь снова укусила ее таким же образом. Мышь проделывала со змеей этот трюк достаточно длительное время. В итоге змея выползла и изрыгнула дохлую мышь, которую съела накануне. Выжившая мышь обнюхала и стала оплакивать погибшего товарища, и плач ее был подобен пisku насекомого. Мой друг Чжан Лию написал об этом «Строки о преданной мыши» [7, с. 71–72].

В вышеприведенной новелле «Преданная мышь» всего немногим более ста иероглифов, однако в ней содержательно, динамично и вместе с тем пронзительно описана история того, как слабая мышь меряется силами со змеей. Мышь предстает перед читателем не только отважной, но и сообразительной. Она не идет на прямое столкновение, а выбирает хитрую тактику, состоящую в том, чтобы нападать, когда противник отступает, и в итоге ей удается вынудить змею изрыгнуть съеденную накануне мышь, которая была ее товарищем. При этом негибимость мыши в борьбе со змеей происходит из ее преданности своему товарищу. Мышь пристально смотрит, ее взгляд полон ярости, но она не смеет двинуться вперед; она бросается вперед, кусает за хвост и тут же убегает; мышь обнюхивает павшего товарища, пищит, оплакивая его, и в итоге убегает — через этот ряд действий преданное, умное и смелое маленькое животное будто воочию предстает перед нами на бумаге. Действительно, от этих ста с лишним иероглифов ни одного нельзя отнять. Замечание Сунь Ли о том, что язык «Ляо Чжай чжи и» лаконичен «до крайней степени», вовсе не представляется надуманным.

В десятом *цзюане* «Ляо Чжай чжи и» есть новелла «Могила Цао Цао», приведем ее полный текст:

За городской стеной Сюйчана есть река, потоки которой бурлят и ревут, берега обрывисты, а вода иссиня-черная. Однажды в разгар лета какой-то человек решил искупаться в этой реке, нырнув в реку, он внезапно был порезан, как будто его кромсали ножом, и вынырнул израненный труп. Позже подобное повторилось и с другим человеком. Весть об этих странных событиях распространялась, удивляя и пугая тех, кто ее слышал. Уездный начальник услышал об этом и отправил множество людей для того, чтобы перекрыть реку по течению выше, чтобы ее поток иссяк. Когда вода спала, люди увидели, что под утесом есть глубокая пещера, на входе в которую установлено колесо, которое, как инеем, покрыто небольшими острыми лезвиями. Убрав колесо и ворвавшись внутрь, люди обнаружили внутри небольшую табличку, на которой были написаны иероглифы, исполненные ханьским почерком чжуаньшу. Люди пригладелись и оказалось, что это усыпальница Цао Мэндэ (Цао Цао). Пришедшие разбили гроб и разбросали кости в поисках золота и нефрита, и унесли все, что представляло какую-либо ценность.

Послесловие рассказчика: «Потомки сложили такие строки: если раскопать семьдесят два ложных кургана, то в одном из них окажется и вправду захоронен правитель». Откуда же им было знать, что останки Цао Цао хранятся вне пределов семидесяти двух курганов? [Цао Цао] был таким лукавым! Однако его гнилые кости все равно не сохранились более тысячи лет, так что толку хитрить и после смерти? Ах, воистину вся его мудрость и хитрость оказались не более чем глупостью!» [8, с. 608]

Вышеприведенная новелла «Могила Цао Цао» разделяет многие характеристики с сунскими *бицзи*. За вычетом «послесловия рассказчика» после основного сюжета, эта новелла также содержит немногим более ста иероглифов. События, о которых рассказывается в новелле «Могила Цао Цао», — конечно, легенда. Однако для того, чтобы, используя сто с лишним иероглифов, описать устройство подводной усыпальницы Цао Цао, а также то, как ее обнаружили и как с ней в итоге поступили, нужно уметь излагать свежо и красочно, и вместе с тем четко и последовательно.

Все три писателя — Сунь Ли, Ван Цзэнци и Гао Сяошэн — известны своей лаконичностью. Сказать, что их стремление к лаконичности — это результат влияния «Ляо Чжай чжи и», конечно, было бы чересчур грубо. Они все так или иначе писали о том, что в стиле изложения следует стремиться к лаконичности. Нет необходимости приводить здесь примеры один за другим; приведем только один пример из творчества Ван Цзэнци. В сборнике «Краткие изречения — переписка с друзьями» (说短——与友人书) автор на примере собственного творчества демонстрирует, как лаконичность становится результатом максимального ограничения языка. Рассказ Ван Цзэнци «Перемещения» (徙) в первоначальном варианте открывался следующей фразой:

В мире звучало множество песен, однако все они исчезли.

По заявлениям самого Ван Цзэнци, он вышел на прогулку и изменил эту фразу на следующую:

Множество песен исчезло.

Ван Цзэнци пишет: «Пожертвовав несколькими иероглифами, я выиграл в твердости и лаконичности изложения» [2, с. 41].

Связь такого стремления к лаконичности и чистоте изложения с близким знакомством писателя с «Ляо Чжай чжи и» вовсе не выглядит надуманной. Найти реальные доказательства того, что язык одного писателя подвергся влиянию другого, всегда было непростым делом. Однако, читая Сунь Ли, Ван Цзэнци и Гао Сяошэна, то и дело можно ощутить в их творчестве отголоски языка «Ляо Чжай чжи и». Для начала приведем несколько примеров.

В рассказе Ван Цзэнци «Особый дар» (异乘) есть следующий пассаж:

Этот прилавок выглядел очень большим. Большим, но пустым [9, с. 409].

«Большой, но пустой» — эти три слова имеют специфическое звучание.

В рассказе Ван Цзэнци «Настоящая дружба» (岁寒三友) о трех персонажах — Ван Шоуу, Тао Хучэне и Цзинь Ифу — сказано следующее:

В их жизни было и плохое, и хорошее. В хорошие времена на столе стояло два блюда — одно скоромное и одно постное, бывало и подогретое вино; в трудные времена ели жидкую кашу, а то и вовсе ничего не готовили [9, с. 440].

Такое изложение также представляется естественным и лаконичным.

Из рассказа Гао Сяошэна «Прощание с полем» (送田):

Проводив гостей, закрыл дверь. Сердце Чжоу Бинняня тут же упало в дверях. Он понял, что все идет не так, как он хочет [10, с. 368].

Глядя на эти строки, читатель сразу же ощутит стиль и изящество «Ляо Чжай чжи и». В частности, этот пассаж может напомнить нам такие места из сборника:

По прошествии времени [жене] показалось, что «искусство осла из Гуйчжоу иссякло», [муж] ничего больше не мог поделаться, и ее прежняя ласка постепенно сменилась издевками, насмешками, руганью, и вскоре все вернулось на круги своя [7, с. 312].

К счастью, таким узким было только одно место, дальше было просторно, тогда он поднялся и двинулся дальше [8, с. 537].

Новеллы из сборника «Ляо Чжай чжи и» написаны на *вэньяне*, а Сунь Ли, Ван Цзэнци и Гао Сяошэн, хотя это и трудно доказать эмпирически, реализовали манеру, свойственную перу Пу Сунлина, в своей прозе на *байхуа*. Проза тех писателей, которые, сочиняя на *байхуа*, смогли воплотить в ней черты крайне лаконичного, рафинированного и отточенного стиля Пу Сунлина, заслуживает особой похвалы именно по этой причине.

4

В прозе Сунь Ли, Гао Сяошэна и других писателей также то и дело появляются *вэньянизмы*, очень похожие на язык Пу Сунлина — это явление мы также продемонстрируем на нескольких примерах.

Сунь Ли в поздние годы, осознанно подражая «Ляо Чжай чжи и», написал серию небольших по объему рассказов — «Рассказы на манер Ляо Чжая» (芸斋小说). В статье «О “Ляо Чжай чжи и”» Сунь Ли отмечает, что ему нравится даже «послесловие рассказчика», следующее за основным содержанием новеллы, так как этот нарративный прием напрямую следует традиции Сыма Цяня. При этом, когда он сам писал «Рассказы на манер Ляо Чжая», Сунь Ли зачастую в конце рассказа, подражая манере «послесловие рассказчика», высказывает авторские соображения по поводу изложенной истории. Основной текст «Рассказов на манер Ляо Чжая» Сунь Ли написан на *байхуа*, а концовка, в которой излагается

авторская оценка описываемых историй, написана на *вэньяне*. Например, в рассказе «Повторная женитьба» (续弦) речь идет о собственном опыте второго брака Сунь Ли в поздние годы, рассказ написан на *байхуа*. После завершения основного повествования следует вот такой пассаж:

Послесловие автора строк, подражающих Ляо Чжаю: женитьба — это про объединение, но ее подтекст — совершение сделки. Недаром говорят: женщина выходит замуж, чтобы иметь одежду и пропитание. Материальные предметы имеют основополагающее значение; люди, оставшись без средств к существованию, как о праздничной арке Ван Баочуань, так и о чашке соевого молока Цзинь Юйну могут только в книгах читать. Похоже, мы практически все время занимаемся политикой! Известно, что все это — грезы образованного человека, подобные облаку на горе Ушань или клочку снега в императорских садах [11, с. 10].

Вышеприведенное «Послесловие автора строк, подражающих Ляо Чжаю» весьма явно следует Пу Сунлину, даже мотив изложения очень похож на «послесловие рассказчика» в «Ляо Чжай чжи и».

Гао Сяошэн также порой внедряет в повествование на *байхуа* несколько фраз, написанных «ляочжаевским *вэньянем*». В романе «Синее небо над нами» (青天在上), когда Чэнь Вэньцина, как «правого элемента», отправили в родные края на трудовое перевоспитание, он оставил своей невесте, которая на тот момент лежала в больнице, вот такое письмо:

Я действительно «в отрочестве покинул отчий дом и возвращаюсь, будучи уже в годах», однако я возвращаюсь домой вовсе не с триумфом, а с позором, мне некуда податься и нечего делать, кроме как покорно ждать наказания, я вернусь, и стану новым человеком. Если мне удастся найти себе убогое пристанище, чистую воду и какую-нибудь пищу, то я постараюсь отблагодарить благодетелей и отплатить добром за добро. О каких роскошных городах и высоких зданиях можно говорить? [12, с. 48]

Выражение «если мне удастся... то я постараюсь отплатить добром за добро» полностью воспроизводит интонацию «Ляо Чжай чжи и». Гао Сяошэн все-таки в свое время выучил наизусть немало отрывков из «Ляо Чжай чжи и», поэтому в письме, которое пишет один из его героев, Чэнь Вэньцин, своей невесте, будто бы невзначай проскакивают нотки языковых мотивов «Ляо Чжай чжи и». Следует отметить, что любовные истории занимают в «Ляо Чжай чжи и» заметное место. При этом главный герой романа «Синее небо над нами» Чэнь Вэньцин в момент написания письма как раз испытывает пылкие чувства к своей невесте Чжу Чжу. Когда Гао Сяошэн описывает роман Чэнь Вэньцина и Чжу Чжу, любовные истории из «Ляо Чжай чжи и», которые он знает назубок, не могут не оказать на него влияния. Более того, в целостном повествовании на *байхуа* появляются вкрапления «ляочжаевского *вэньяня*». Это не может говорить ни о чем другом, кроме того, что в те моменты, когда Гао Сяошэн описывает пылкие чувства между Чэнь Вэньцином и Чжу Чжу, нежные и печальные любовные истории из «Ляо

Чжай чжи и», с которым он столь хорошо знаком, сплелись между собой тесным клубком и не покидают сознание писателя.

Действие рассказа Гао Сяошэна «Записки о подвигах трупа» (尸功记) происходит в период «культурной революции» (1966–1976). Главного героя, крестьянина по имени Ван Лаоци, вскоре после захоронения власти велели эксгумировать и кремировать. Рассказ начинается таким представлением главного героя: «Ему было только тридцать шесть. Он не был значительной личностью, да, пожалуй, и личностью вообще его считать нельзя. А именно, наследства, которым могли бы заинтересоваться, он не оставил, детей у него не было, вдову оставили на попечение производственной бригады; он даже возлюбленной себе не нашел, что уж и говорить о прочих достижениях. Он покинул этот мир, как пожелтевший лист, тихо упавший с ветки, абсолютно не требуя к себе никакого внимания. И хотя все его предки, насколько можно было проследить его происхождение, были бедняками, по нему не устраивали гражданской панихиды. Он уже умер и не смог бы выразить протест против такого обращения, которое вовсе не соответствует его классовому сознанию. За всю жизнь он так и не раскрыл ни разу рта, потому что был немым» [10, с. 222]. Представив героя читателю подобным образом, Гао Сяошэн описывает, как вскоре после погребения власти приказывают эксгумировать и кремировать его под предлогом «идеологических преобразований в обществе». В тот момент, когда на современном *байхуа* описывается, как похороненного Ван Лаоци выкапывают из могилы, как из гроба в земле вынимают труп Ван Лаоци, в тексте внезапно появляется такая сентенция:

Наконец, когда голову еще не раскопали, появился труп. Тогда взяли веревку и обвязали его, в ту же ночь отправили в крематорий. Зимние ночи длинные, и дело было конечно еще до рассвета [10, с. 225].

Такое изложение на *вэньяне* вполне закономерно наводит нас на мысли о «Ляо Чжай чжи и», так как оно содержит некоторые интонации из этого сборника. Первого секретаря коммуны, который приказал выкопать тело Ван Лаоци и предать его огню, звали Инь Сайян. Когда Ван Лаоци кремировали, Инь Сайян беззаботно и крепко спал. В рассказе написано: «С той поры всех умерших в коммуне непременно следовало предать огню, так велико было его влияние. И работоспособность секретаря была такой же большой. А такой работоспособный секретарь никак не мог сгнуться, и вскоре он пошел на повышение». Здесь эта абсурдная история заканчивается, а значит, и весь рассказ тоже должен закончиться. Однако Гао Сяошэн неожиданно дописал еще такие строки:

Именно из-за этих обстоятельств Ван Лаоци стали частенько вспоминать тех, кто его хорошо знал. Он был не маленького и не высокого роста, комплекция неприятная и хилая; лицо мелкое, вытянутое; рот и нос небольшие, в целом он выглядел смысленным. Идя по дороге, он наклонял корпус вперед, походка у него была тяжелой, взгляд у него был особенно одухотворенным. Энергии у него было с избытком, характер очень

приятный, он часто помогал членам коммуны в разных делах. Если его о чем-то просили, он всегда являлся по первому зову; он не брал вознаграждения, питался как все и курил вместе со всеми, и этим был доволен. Любил поспать допоздна, ночью он заходил в гости к тем, у кого еще горел свет, мог выкурить сигаретку или помочь чем-то по хозяйству; после этого с улыбкой уходил. За несколько лет он близко познакомился со всеми членами коммуны, и если к кому-то в темноте кто-то начинал толкать дверь, то люди частенько думали, что это пришел он [10, с. 226].

На вышеприведенном отрывке рассказ, к удивлению читателя, заканчивается. Этот отрывок, касающийся наружности, походки, характера, привычек и других общих сведений о Ван Лаоци, изначально должен был предварять рассказ. Поместив его после текста, Гао Сяошэн сделал его дополнением к основному повествованию. Только предложение «за несколько лет <...> частенько думали, что это пришел он» можно считать типичным для концовки произведения. Хотя этот финальный отрывок и написан не чистым *вэньянем*, его тем не менее можно считать смесью *вэньяня* и *байхуа*, и отголоски «Ляо Чжай чжи и» в нем проявляются отчетливо. На наш взгляд, этот последний отрывок выбивается из стандартной канвы повествования и не входил в первоначальный авторский замысел, то есть его написание не планировалось автором, а идея написать этот отрывок пришла Гао Сяошэну уже после того, как он написал задуманную изначально концовку, и он не смог остановиться и не стал сдерживать свой творческий порыв. История с похоронами и последующей эксгумацией и кремацией — вовсе не пустой плод воображения Гао Сяошэна: во времена «культрева» такое действительно бывало, такое бывает и в новый век «реформ и открытости». Однако такие истории, в конце концов, слишком уж проникнуты колоритом *чуаньци*, они слишком похожи на истории из «Ляо Чжай чжи и», вплоть до того, что Гао Сяошэну пришлось прибегнуть к «манере письма Ляо Чжая» в описании своего персонажа. Образ Ван Лаоци, вычерченный в этом последнем отрывке по подобию «манеры письма Ляо Чжая», на самом деле весьма похож на тех персонажей из «Ляо Чжай чжи и», что «появляются как лисы и исчезают как призраки».

5

Влияния, которым подвергся тот или иной писатель, могут быть как явными и четко объяснимыми, так и неявными и трудными для конкретной характеристики, вплоть до того, что частично их может быть невозможно объяснить. Влияние «Ляо Чжай чжи и» на таких современных писателей, как Сунь Ли, Ван Цзэнци, Гао Сяошэн, Мо Янь, Би Фэйюй, естественно, частично может быть объяснено словами, но в некоторых аспектах подобрать слова для его описания может быть непросто. Порой то влияние, которое можно четко и внятно объяснить словами, как раз и оказывается вовсе не самым существенным. Самое глубокое же влияние порой настолько глубинно, что его не осознает даже сам тот писатель, который его испытывает. В «Ляо Чжай чжи и» больше всего по-

хвалы заслуживает его художественная стилистика, мудрость, которую несет в себе нарратив. Влияние, которое оказал «Ляо Чжай чжи и» на современных писателей, также проявляется в художественной стилистике и мудрости, которую несет в себе повествование. Это влияние можно с некоторой долей успеха передать словами, однако не в полной мере. Я всеми силами стараюсь описать влияние «Ляо Чжай чжи и» на современных писателей в отношении стилистики и мудрости повествования, однако ясно ощущаю свое бессилие. Все, что я могу описать, — это поверхностные явления. То же, что находится на глубинном уровне, сложно передать словами, вплоть до того, что любое слово, сказанное об этих глубинных явлениях, будет заведомо ошибочным.

Описание деталей в «Ляо Чжай чжи и» зачастую приводит читателей в восторг. Когда Пу Сунлин пишет о лисах и ведет речь о духах, страницы его прозы полны небылиц, но при этом ему удается заставить нас читать с удовольствием именно благодаря обилию впечатляющих деталей и подробностей, делающих повествование контрастным и в высшей степени убедительным. Кроме того, нельзя не подчеркнуть, что язык «Ляо Чжай чжи и», что касается интонации и мелодики, проработан в высшей степени мастерски. Прочтение этого произведения доставляет своего рода физиологическое удовольствие. Система рифм зарождается в эпоху Троецарствия, а к эпохе династий Ци (齊) и Лян (梁) благозвучность становится самым важным фактором литературного произведения. Шэнь Юэ (沈约) писал: «Известно, что пять цветов оттеняют друг друга, то восемь звучаний сливаются гармонично, и звучат согласно звукоряду [содержащему в себе] Небо и Землю (т.е. *иньское* и *янское*), отвечают существующему порядку вещей, а музыкальные лады, опираясь на основные ступени [традиционного китайского звукоряда] гармонично сменяют друг друга, в стихах также чередуются ровные и косые тоны, сочетаются подъемы и спады голоса, если впереди есть ровный высокий тон, то следом должна идти фраза, заканчивающаяся косым тоном. В одной строке [бамбуковой дощечке] звучание всех слов должно максимально различаться; что касается [окончания] двух предложений, их окончания обязательно должны различаться, чередуя подъем и спад в интонации. Только тот, кто способен искусно следовать этим указаниям, может начинать говорить об изящной словесности (*вэнь*, 文)» [13, с. 216].

За ровным тоном должен следовать косой тон и так далее — это правило указывает на то, что в *вэньяне* следует правильно сочетать ровные и косые тоны, следить за гармоничным движением интонации при чтении. Цинский ученый Лю Дахуай (刘大槐) писал: «Жизненная субстанция (神气)² — квинтэссенция произведения; ритмика — в некоторой степени поверхностное проявление сути произведения; написанные слова — самое поверхностное проявление сути произведения. Если, говоря об изящной словесности, вести речь только о сло-

² Термин «жизненная субстанция» (神气), приведенный нами для удобства восприятия максимально близко к тексту, начиная с конца эпохи Тан имеет также значения «вдохновение» и «талант» в литературе.

вах, то ее сущность будет раскрыта лишь поверхностно. В ритме же отражена жизненная субстанция произведения, а написанные слова — это только выражение правил ритмики. Жизненную субстанцию нельзя увидеть [в написанных словах], она выражается в ритмике. Ритмику нельзя точно передать, но ее можно зафиксировать на письме. Если звук и ритм растут, то наполненность силой (*ци*) поднимается, а если звук и ритм идут по нисходящей, то и наполненность силой (*ци*) должна снижаться. Поэтому и считается, что звук и ритм отражают жизненную субстанцию. Во фразе может быть одним иероглифом больше, или одним иероглифом меньше; один иероглиф может читаться в ровном или ломаном тоне; можно единообразно использовать [в конце строки] иероглифы в ровном и ломаном тоне, если же использовать ровный тон, восходящий тон, нисходяще-восходящий тон, входящий тон, тогда звучание будет различаться, поэтому считается, что написанные фразы подчиняются стандартам рифмовки. Иероглифы складываются во фразы, фразы складываются в отрывки, а отрывки складываются в целые произведения, и при чтении ощущается целостное звучание произведения, а при чтении вслух проявляется жизненная субстанция, заложенная в произведении» [14, с. 434]. Он также отмечает: «Неважно, насколько длинна или коротка та или иная строка, высокое звучание или низкое, их объединяет [в одном произведении] не общий стандарт, а единое мастерство, которое можно ощутить, но нельзя передать словами. Если изучающий [то или иное произведение изящной словесности] искал жизненную субстанцию и нашел ее в звуке и ритме, а звук и ритм, в свою очередь, прочел в написанных словах, то можно считать, что большую часть сути он уже понял» [14, с. 436]. В литературном творчестве нельзя принимать во внимание только значение слов, следует также тщательно просчитывать и обдумывать мелодику звучания каждого слова и ритмику построения фраз. Если та или иная фраза будет длиннее или короче на один иероглиф, то это, пожалуй, не повлияет на передачу смысла высказывания, однако сильно скажется на том, как эта фраза ощущается при чтении на уровне языкового чутья. То, как в мелодическом плане читается тот или иной иероглиф, оказывает эстетическое воздействие на читателя, и этим воздействием ни в коем случае нельзя пренебрегать. Среди аспектов, благодаря которым «Ляо Чжай чжи и» вызывает у читателя приятные ощущения, мастерски исполненная ритмика и тональная мелодика занимают вовсе не последнее место.

Приведем несколько примеров.

В начале новеллы «Смешливая Иннин»³ (嬰宁) из «Ляо Чжай чжи и» описывается, как ученый Ван Цзыфу на празднестве по случаю 15-го дня первого лунного месяца встречается с девушкой, которая была «несравненной красоты, улыбчива, глаз не оторвать, в целом — незабываема». При этом девушка ведет себя следующим образом: «Девушка прошла несколько шагов и с улыбкой сказала служанке: “У этого молодого человека глаза блестят, как у жулика!” Бросив цветок на землю, она с улыбкой удалилась» [7, с. 66].

³ Вариант перевода названия В. М. Алексева. — *Примеч. пер.*

Фразой «глаза блестят, как у жулика», состоящей всего из пяти иероглифов, Пу Сунлину удалось в мельчайших подробностях охарактеризовать то состояние одержимости чувством, в котором пребывал ученый. Что же касается девушки, то она, заметив, как у ученого «блестят глаза», будто бы нечаянно выронила цветок, и это говорит о том, что она также проявила к ученому некоторый интерес, намекая, что в дальнейшем между ними будет развиваться какая-то история.

В новелле «Чжан Чэн» (张诚) из «Ляо Чжай чжи и» речь идет о человеке из провинции Хэнань по имени Чжан Чэн, который ранее потерял своих близких, но теперь они вдруг один за другим стали являться ему вновь. Пу Сунлин описывает состояние Чжан Чэна в этот момент следующим образом:

[Чжан Чэн был] ошеломлен, он не мог радоваться и не мог горевать, стоял в оцепенении [7, с. 106].

Выражение «Он не мог радоваться и не мог горевать» на самом деле как нельзя лучше подходит для описания состояния человека, прошедшего через тяжелейшие невзгоды и теперь столкнувшегося с не поддающимся воображению чудесным возвращением его близких к жизни. Одна эта короткая фраза — «Не мог ни радоваться, ни горевать» — в достаточной мере иллюстрирует, насколько глубоко Пу Сунлин разбирался в человеческом характере и чувствах.

В начале новеллы «Красная яшма»⁴ (红玉) говорится о пожилom человеке родом из Гуанпина по фамилии Фэн, у которого был сын по имени Сянжу. Жена и сноха Фэна умерли, и они остались вдвоем с сыном, и жилось им тяжело:

Однажды ночью [он] сидел при луне, внезапно он заметил, что соседская девушка подглядывает за ним из-за стены. Он взглянул на нее — [и увидел, что она] красивая. Он приблизился к ней, и она едва заметно улыбнулась. Он поманил ее рукой, она не убежала, но и не [посмела] подойти [7, с. 114].

В этом отрывке не только в деталях описано, как Сянжу при свете луны с удивлением заметил соседскую девушку; этот отрывок также мастерски исполнен с точки зрения мелодики, ритмики и звучания. «Он взглянул на нее — [и увидел, что она] красивая. Он приблизился к ней, и она улыбнулась» (视之, 美。近之, 微笑) звучит намного лучше, чем «Посмотрел на нее — красивая. Подошел к ней — смеется» (视之, 美。近之, 笑。). Первый вариант длиннее всего на один иероглиф 微, однако в этом иероглифе, во-первых, еще отчетливее проявляется настроение соседской девушки, а во-вторых, вся фраза целиком звучит более складно и свежо. Если, предположим, из этой фразы изъять всего один иероглиф 微, то она становится неподвижной, «испускает дух». При этом фраза «Он поманил ее рукой, она не убежала, но и не [посмела] подойти» не только выражает желание девушки приблизиться и вместе с тем ее сомнения, но и читается очень гладко.

⁴ Вариант перевода названия В. М. Алексева. — Примеч. пер.

Новелла «Су Сянь» (苏仙) начинается следующим пассажем:

Когда Гао Мин пытался стать правителем округа Чжэнчжоу, была девушка по фамилии Су, она стирала на реке одежду, в реке был большой камень, девушка села на него. Небольшой клочок мха, зеленый, гладкий и приятный на вид, колыхался на воде, и он проплыл вокруг камня три раза. Девушка увидела это и встревожилась. Она вернулась домой и забеременела, живот ее становился все больше и больше. Мать спросила ее об этом с глазу на глаз, девушка рассказала ей все, как было, но мать не могла этого понять [7, с. 129].

Описанный Пу Сунлином клочок мха действительно обрел собственную судьбу. В этом отрывке четкость детализации и длина предложений, чередование высокой и низкой интонации, сочетание ровных и ломаных тонов — все сработано мастерски. Безусловно, язык Пу Сунлина крайне лаконичен. Однако лаконичность — не самоцель его прозы. У Пу Сунлина она продиктована ритмикой и мелодикой его произведений. Иногда мелодика и ритмика требуют добавить иероглиф, в этих случаях слова нельзя экономить.

В новелле «Пророчество о Четвертой Ху»⁵ (胡四娘) есть такие строки:

Все гости на банкете стали звать Сынян, сестры беспокоились и переживали, что она разозлится и не придет. Вскоре Сынян появилась. Те, кто пришел поздравить и обменяться приветствиями, тут же ринулись к ней и заполнили всю комнату. Все, у кого были уши, слушали Сынян; все, у кого были глаза, смотрели на Сынян; все, кому было, что сказать, говорили о Сынян. Однако Сынян оставалась все такой же сосредоточенной и строгой, как и прежде [8, с. 413].

Несмотря на то что «Ляо Чжай чжи и» — прозаический сборник, его можно читать нараспев, и он будет звучать размеренно и мелодично.

Такие современные писатели, как Сунь Ли, Ван Цзэнци, Гао Сяошэн и Би Фэйюй, очень внимательно относятся к красоте звучания языка; при этом утверждать, что это происходит целиком из-за влияния «Ляо Чжай чжи и» не было бы объективным. Однако можно совершенно обоснованно говорить о том, что у этого явления есть совершенно определенные связи с «Ляо Чжай чжи и». Ван Цзэнци в своем творчестве демонстрирует ярко выраженное чувство звучания прозы. В статье «“Замес теста” — о языке» (“揉面”——谈语言) Ван Цзэнци отмечает: «Звучание — крайне важный фактор красоты языка. Читатель, имеющий литературную подготовку и хорошо разбирающийся в изящной словесности, может напрямую “считывать” звучание иероглифа с его написания. Китайский язык благодаря тому, что в нем есть мелодика, то есть четыре тона, крайне музыкален. Человек, занимающийся литературой, не может обойтись без того, чтобы немного заниматься акустической стороной текста. “Если впереди ровный тон, то за ним должен следовать ломаный” — так Шэнь Юэ в концентрированной

⁵ Вариант перевода названия В. М. Алексеева. — Примеч. пер.

форме резюмировал правила мелодики. Проще говоря, ровные и ломаные тоны следует использовать поочередно. Если вся фраза целиком состоит из ровных или из ломаных тонов, то, если всю ее прочесть подряд, это будет неприятно на слух» [2, с. 19].

Гао Сяошэн делает еще более сильный акцент на красоте звучания. В своей статье «Жизнь, цели, мастерство» он пишет: «Я читаю свою прозу многократно, когда больше не могу писать, сразу принимаюсь читать; перечитывая ее раз за разом, я будто полирую ее предложение за предложением. В одном и том же коротком предложении я стараюсь не использовать омонимичные иероглифы, не допускать повторений, в стоящих рядом друг с другом фразах стараюсь избегать повторного использования одних и тех же слов. Также стараюсь следить за ритмикой, чтобы при прочтении вслух проза звучала приятно. Я очень внимательно слежу за ритмом, например, в рассказе “Кошелек” (钱包) (см. журнал “Яньхэ” (延河) № 5 за 1980 г.) есть фраза: “Деревни, рассыпанные, как звезды в небе, — это и есть те не затонувшие лодки”. Эту фразу можно было, на самом деле, написать так: “Деревни, рассыпанные, как звезды в небе, — как не затонувшие лодки”. Однако при чтении такая фраза не сочеталась бы с предыдущей, редакторы вырезали иероглиф “те” (那), и у меня в этом предложении стало на один слог с высоким голосом меньше. То, что я использовал иероглиф 舟, а не иероглиф 船, также продиктовано соображениями ритмики. Статья “Тоже опыт” (也算经验), опубликованная в прошлом году в журнале “Цинчунь” (青春), содержит такие слова: “Я и Ли Шуньда из рассказа “Ли Шуньда строит дом”, Чэнь Хуаньшэн из рассказа “Хозяин двора-воронки” (“漏斗户”主) жили одними интересами, делили радости и горе; когда я пишу о них, я пишу то, что у меня на душе”. Редакторы переделали последнюю часть из “я пишу то, что у меня на душе” (是写我心) в “я описываю свои мысли” (是写我的心), добавив иероглиф 的, и одним махом надломил стройный поток речи. В прошлом году в одиннадцатом номере журнала “Шанхай зэньсюэ” был опубликован мой рассказ “Ленточка, связывающая сердца” (系心带), последнее предложение в котором я изначально хотел написать следующим образом: “Оказывается, он хотел забрать этот камень с собой”. Иероглиф 走 звучит протяжно, что, если говорить о содержании этого рассказа, выражает недосказанность. В итоге редакторы после иероглифа 走 добавили 的, чем разрушили сочетание звука и значения, вот уж действительно испортили весь настрой» [15, с. 372–373].

В литературном произведении язык передает не только значение, но и подтекст, содержит в себе звучание, хотя оно зачастую и не воспроизводится вслух. Именно поэтому при выборе слов следует принимать во внимание не только то, передают ли они нужное значение, но также и то, насколько красиво они звучат. Иногда различие всего в один иероглиф оказывает очень большое влияние на эстетическую сторону звучания текста, при этом так называемая красота звучания проявляется в двух аспектах. Во-первых, нужно грамотно соблюдать баланс ровных и ломаных тонов, то есть интонация отдельных иероглифов должна быть подобрана надлежащим образом; во-вторых, длинные и короткие фразы

должны хорошо сочетаться между собой, то есть должны быть как длинные, так и короткие фразы, и они должны грамотно оттенять друг друга. Если на уровне иероглифов хорошо сочетаются ровные и ломаные тоны, а на уровне предложений — длинные и короткие, то при чтении такой текст будет доставлять физиологическое удовольствие. Ранее мы уже цитировали слова Гао Сяошэна из статьи «Я читаю прозу». В этой статье писатель еще более подробно раскрывает причины того, почему он такое пристальное внимание уделяет звучанию текста и обладает столь тонким чувством языка. Гао Сяошэн пишет, что в детстве он заучил наизусть несколько отрывков из «Ляо Чжай чжи и», и причина его «ярко выраженного языкового сознания» именно в этом. То, что Гао Сяошэн в детстве столь досконально изучил тексты из «Ляо Чжай чжи и», стимулировало и культивировало его языковое сознание. Красота звучания, в высшей степени присущая новеллам этого сборника, несомненно, является причиной такой чувствительности Гао Сяошэна к «голосу» текста, которым нельзя пренебречь.

6

Ранее мы отмечали, что Сунь Ли, Ван Цзэнци, Гао Сяошэн и другие современные писатели сочиняли «прозу на манер Ляо Чжая». Они записывали и перерабатывали народные сказы и легенды, то есть Ван Цзэнци и Гао Сяошэн прибегали к такому же методу, которым в основном пользовался в свое время и Пу Сунлин при написании «Ляо Чжай чжи и». Сравнительно небольшие по объему произведения, представляющие собой анекдоты и забавные случаи, имевшие место среди простонародья, странные и порой неприличные истории, в которых задействованы незаурядные мужчины и легкомысленные женщины, — прозу такого типа можно найти среди сочинений Сунь Ли, Ван Цзэнци, Гао Сяошэна и других писателей, при этом подобная литература содержит явные указания на то, что ее авторы подражают манере Пу Сунлина. Сборник рассказов Сунь Ли «Рассказы на манер Ляо Чжая» — это открытое подражание «Ляо Чжай чжи и»; при этом его же сборник рассказов «Старые деревенские анекдоты» (乡里旧闻) также, без сомнения, сохраняет преемственность с «Ляо Чжай чжи и» в подборе тем и способах выражения. В творчестве Ван Цзэнци, начиная с таких относительно ранних произведений, как «Настоящая дружба» и «Трое Чэней из нашего села» (故里三陈), вплоть до ряда его поздних рассказов, например «Молодая мать» (小姨娘), «Родник бессмертия в колодце Луцзин» (鹿井丹泉), «Молодая тетушка» (小孀孀), присутствует очарование, подобное «Ляо Чжай чжи и». Здесь следует особо отметить рассказ «Родник бессмертия в колодце Луцзин». В рассказе менее тысячи иероглифов, в нем рассказывается история, произошедшая между молодым буддийским монахом и самкой оленя. Молодого монаха звали Гуйлай, с виду он был очень красив, жил в глубине монастыря и мало виделся с людьми. Близ монастыря находился огород, при котором был колодец, отделанный камнем; из этого колодца монах каждый день брал воду для полива. Когда Гуйлай брал воду, он то и дело видел самку оленя, которая приходила попить из колод-

ца, и через некоторое время они стали хорошими знакомыми. Однажды Гуйлай обнял самку оленя и, сам того не ведая, поступил с ней так, как в миру поступают с красивыми женщинами. Вскоре самка оленя родила девочку по имени Лунной, которая была красива с виду, так появилась любящая семья из троих. После того как об этом узнали, один мясник обругал Гуйлая и даже отвесил ему оплеуху, после чего Лунной бросилась в колодец и исчезла, монаха позже нашли мертвым. Рассказ заканчивается трагично. После него следует такой комментарий: «Примечание: Эта история широко известна в Гаю, история — прекрасна, понимающих же ее — немного. Передающие эту историю используют множество ругательств и вульгарных изречений, свойственных отребью, позорящему народ Гаю. Посему — переписал» [16, с. 382]. Подход к выбору темы в рассказе «Родник бессмертия в колодце Луцзин» заимствован из «Ляо Чжай чжи и», способ выражения также схож с выбранным в сборнике Пу Сунлина. Рассказ Ван Цзэнци «Родник бессмертия в колодце Луцзин» изложен языком с очень ярко выраженным оттенком *вэньяня*, при этом *вэньянь*, который в нем используется, имеет подтекст, отсылающий к «Ляо Чжай чжи и», манера изложения также в значительной степени схожа с «Ляо Чжай чжи и». Приведем несколько отрывков в качестве примера:

Когда Гуйлай поливал огород, была одна самка оленя, она постоянно приходила пить воду. Через некоторое время они стали хорошо знакомы, и они не испытывали в отношении друг друга никаких опасений. Однажды Гуйлай взял самку оленя и заключил ее в объятия, а затем увел во дворик с пагодой. Шерсть у самки оленя была тонкая и теплая, у Гуйлая непроизвольно наступила эрекция, и он вошел в самку оленя. Гуйлай никогда не испытывал подобных ощущений, ему было очень приятно. Самка оленя тоже заголосила, и сладострастно застонала, дав волю чувствам. После того, как дело было сделано, двое посмотрели друг на друга, и оба не знали, что же такое они сделали. Вскоре у самки оленя появилось молоко и она родила девочку. Девочка, Лунной, была красива лицом, как ее отец, а походка у нее была плавной, как у матери, самки оленя. Втроем они стали любящей семьей [16, с. 381–382].

Если этот рассказ Ван Цзэнци, озаглавленный «Родник бессмертия в колодце Луцзин», написать полностью на *вэньяне*, то его можно было бы смело включить в «Ляо Чжай чжи и», и он не выбивался бы из общего ряда. Точно так же, как Гао Сяошэн, работая над рассказом «Записки о подвигах трупа», совершенно точно осознанно держал в голове «Ляо Чжай чжи и» и осознанно подражал ему, Ван Цзэнци, сочиняя рассказ «Родник бессмертия в колодце Луцзин», не избежал прямого копирования почерка Пу Сунлина.

Влияние «Ляо Чжай чжи и» на современных писателей представляет для нас большой интерес. Кроме того, стоит также отметить, что Пу Сунлин в разной степени оказал влияние на современных писателей тем, как в его творчестве воспеваются дружба и верность между людьми, а также между людьми и духами, между людьми и лисами. Также стоит сказать о том, что современные писатели осознанно или неосознанно подражают Пу Сунлину в создании женских образов.

Давайте сравним новеллу «Ван Люлан» (王六郎) из «Ляо Чжай чжи и» и рассказ Ван Цзэнци «Врач, который удил рыбу» (钓鱼的医生).

В новелле «Ван Люлан» рассказывается о рыболове по фамилии Сюй, который каждую ночь сидит на берегу реки, ловит рыбу и пьет вино, однако он делает это не в одиночку: часть вина он выливает в реку, принося его в жертву, как бы угощая духов утопленников. Другие люди, которые рыбачат на этой реке, всегда остаются без улова, и только этот рыболов по фамилии Сюй каждый раз приносит домой полную корзинку рыбы. Однажды ночью, как раз когда рыболов пил вино, он увидел молодого человека, бродившего без цели. Рыболов предложил ему выпить вместе, и молодой человек согласился. Тем вечером рыболов еще не поймал ни одной рыбины и был весьма расстроен. Вскоре молодой человек куда-то исчез, а рыбак поймал несколько больших рыбин. Оказалось, что, молодого человека звали Ван Люлан, несколько лет назад он в опьянении утонул в этой реке. Каждый вечер его дух пил вино, которым его угощал рыбак, а в благодарность подгонял рыбу к крючкам, чтобы она попала на удочку. Именно поэтому рыбак каждый день возвращался домой с обильным уловом, и этой ночью все было так же, как и раньше. Однажды вечером Ван Люлан внезапно попрощался с рыбаком, сказав, что «завтра все завершится», вместо него в реке будет другой дух, а сам он возвратится в мир смертных в другом месте. Рыбак спросил, кто будет замещать Ван Люлана, и тот попросил рыбака прийти на реку на следующий день и посмотреть: в полдень девушка будет переправляться через реку и утонет, ее дух и заменит его. На другой день, действительно, одна девушка с ребенком на руках переправлялась через реку и, не добравшись до берега, упала в воду. Ребенка она успела выбросить на берег, и он заплакал. Сама же девушка долго барахталась в воде и в итоге вылезла на берег, забрала ребенка и ушла. Когда девушка барахталась в воде, рыбак порывался броситься к ней и спасти ее, но затем подумал, что ее дух должен прийти на смену Люлану, поэтому не стал этого делать. Но, раз девушка с ребенком остались в живых, значит, слова Люлана — это ложь. В тот же день вечером рыбак, как обычно, рыбачил на прежнем месте, и вновь появился Люлан, сказав, что с этого момента они вновь будут вместе пить вино и расставаться им не предстоит. Рыбак спросил, почему, и Люлан ответил: «По первоначальному замыслу девушка должна была [утонуть, и ее дух должен был] сменить меня, но я посочувствовал ребенку, который был у нее на руках; чтобы заменить одного меня, пришлось бы уничтожить две жизни, поэтому я ее отпустил. Когда другой дух должен сменить меня [в следующий раз], я не знаю» [7, с. 11]. Ван Люлан был духом утопленника много лет, и только сейчас ему представилась возможность переродиться в земном мире, однако, пожалев ребенка, он отказался от этой возможности и предпочел остаться мокрым речным духом, а когда ему вновь представится такая возможность, он не знал. Его нельзя не считать добросердечным духом.

Новелла «Ван Люлан» начинается следующим образом:

Фамилия [его была] Сюй, [дом его] был к северу от города Цзыбо, профессия — рыбак. Каждую ночь брал с собой вино и шел на реку, пил [вино] и рыбачил. Если пил сам, то

выливал немного на берег, говоря при этом: «Духи утопленников, обитающие в реке, извольте испить» [7, с. 10].

Главного героя рассказа Ван Цэнци «Врач, который удил рыбу» зовут Ван Даньжэнь, его дом стоит на реке, доктор ловит рыбу почти каждый день. Вот как Ван Цэнци описывает то, как врач Ван Даньжэнь ловит рыбу:

Вы, должно быть, не видели, чтобы так ловили рыбу.

Он ставил бамбуковый стульчик, садился. Приносил небольшой горшочек для углей, небольшую кастрюльку, коробочку с луком, имбирем и другими разными приправами, еще у него была бутылка вина. Он был очень опытным рыбаком, удочка у него была короткая, леска тоже недлинная, ему не нужен был поплавок, он просто забрасывал удочку в реку; когда видит, что леска двинулась, потянет на себя — вот и рыбина. Ему всегда попадались караси длиной три-четыре цуня. В этой реке много востробрюшек и карасей. Этим способом он ловил не востробрюшек, а карасей. Как поймает одну рыбу, он тут же очищает ее от чешуи, промывает и отправляет в кастрюльку. Немного погодя рыба готова. Теперь он одновременно ест рыбу, попивает вино и тут же забрасывает удочку, чтобы поймать следующую. Вкус такой рыбы, которую только что выловили и тут же приготовили, ни с чем не сравнить, ее называют «свежая, только что из воды». Когда он слышит, что дочь зовет его: «Папа!..» — ему становится ясно, что к нему пришли на прием, он тут же накрывает угли, на которых готовил, втыкает удочку во влажную почву на берегу реки и отправляется домой. Через некоторое время на его удочке уже сидит сизокрылая стрекоза [9, с. 605–606].

Я много раз читал как рассказы Ван Цэнци, так и новеллы из «Ляо Чжай чжи и». Каждый раз, когда я читаю рассказ «Врач, который удил рыбу», я вспоминаю новеллу Пу Сунлина «Ван Люлан» и наоборот. Так происходит не только потому, что в обоих произведениях речь идет о человеке, который каждый день ловит рыбу, распивая при этом вино, но и потому, что врач Ван Даньжэнь из рассказа Ван Цэнци «Врач, который удил рыбу» и дух утонувшего в опьянении молодого человека Ван Люлана очень схожи с точки зрения моральных качеств. Ван Даньжэнь живет весьма скромно. Нельзя сказать, что его семья голодает, однако они питаются скудной пищей, а новая одежда для них — роскошь и редкое явление. Ван Даньжэнь с супругой уже более десятка лет не покупали себе новых вещей. Несмотря на это, Ван Даньжэнь никогда не просит у больных плату за лечение. У селян, которых лечит Ван Даньжэнь, тоже туго с деньгами, а дома — дети. Ван Даньжэнь видит потрепанные лохмотья, в которые одеты его пациенты, и у него в горле появляется ком, и он не берет с них денег даже за лекарства. Сюжет рассказа построен главным образом вокруг двух «глупостей», которые совершил Ван Даньжэнь. Первая «глупость» — то, что он сделал во время наводнения. В предыдущем году уезд затопило во время паводка. Вода не спадала больше десяти дней. Многие люди были вынуждены забраться на крыши своих домов, верхушки деревьев и вершины холмов, превратившиеся в одинокие островки, через некоторое время их стал мучить го-

лод. Многие заболели брюшным тифом, людей тошнило, им скрутило животы. Ван Даньжэнь, опираясь на бамбуковый шест для управления лодкой, сам по грудь в воде, стал ходить к людям, отрезанным от остальных, и лечить их. Ван Даньжэнь умел плавать, поэтому те места, где он не мог достать до дна ногами, он переплывал, держась руками за бамбуковый шест, который клал на воду. К северу от храма Конфуция была одна отдаленная деревня, в которой болезнь поразила всех жителей. При этом в той стороне, где был храм Конфуция, поток наводнения был особенно бурным, и никак нельзя было подплыть на лодке. Ван Даньжэнь посоветовался с четырьмя спасателями, которые хорошо умели плавать, договорился, чтобы они помогли ему, взял у них лодку, завязал у себя на поясе четыре стальных троса, а другой конец каждого троса привязал таким же образом к каждому из спасателей, поэтому, даже если бы он и перевернулся, спасатели смогли бы вытащить его из воды. У тех, кто наблюдал за этим, на глазах выступили слезы. После того как лодка, то исчезая, то вновь появляясь, преодолела яростные волны и в конце концов достигла той деревни, местные жители приветствовали Ван Даньжэня криками, подобными раскатам грома. Когда вода отступила, жители деревни подарили ему табличку с надписью: «Отдающему все силы общественным интересам». То, что Ван Даньжэнь рисковал своей жизнью якобы ради памятной таблички, можно считать первой «глупостью». Вторая «глупость» состояла в том, что Ван Даньжэнь вылечил гнойник человеку по имени Ван Бин, своему другу детства. Когда Ван Бин вырос, он стал предаваться чревоугодию, пьянству, разврату и азартным играм, курить опиум и промотал все имущество своей семьи. У него не было даже крыши над головой, ему оставалось лишь мотаться туда-сюда и нахлебничать по домам у родственников — месяц тут, месяц там. Хотя он и опустился до такой степени, но продолжал курить. Он помогал другим людям разогревать опиум, за что другие курильщики оставляли ему пепел и немного опиумной пасты. Однажды ночью он внезапно почувствовал боль в спине и сильный жар. На другой день он нетвердой походкой направился к Ван Даньжэню, который с первого взгляда понял, что это карбункул. Поэтому он оставил Ван Бина у себя дома, кормил и поил его. Но Ван Бину был нужен опиум — как быть? У Ван Даньжэня был кусочек юньнаньского опиума, который он использовал для приготовления лекарств, половину этого куса выкурил Ван Бин. Кабарговый мускус и борнеол — редкие снадобья, которые остались Ван Даньжэню еще от предков, — в лечении Ван Бина тоже пришлось израсходовать на треть. Больной прожил у Ван Даньжэня дольше месяца, его хворь прошла. Однако Ван Бин не мог ни копейки заплатить лекарю. Когда у Ван Даньжэня спрашивали, зачем он лечил Ван Бина, он в недоумении отвечал: «Да ведь если бы я его не вылечил, он бы умер!» [9, с. 610]

Ван Даньжэнь из рассказа Ван Цзэнци «Врач, который удил рыбу» и Ван Люлан из произведения Пу Сунлина — своего рода духовные братья, хотя один из них — человек, а другой — дух. Утверждение о том, что подход Пу Сунлина к описанию и восхвалению лис, духов и людей в некотором смысле повлиял на

то, как Ван Цзэнци изображает Ван Даньжэня и подобных ему персонажей, вовсе не лишено здравого смысла.

7

Безусловно, корреляции с новеллой «Ван Люлан» из «Ляо Чжай чжи и» есть не только у рассказа Ван Цзэнци «Врач, который удил рыбу». Пу Сунлин в своей прозе рисует множество вызывающих симпатию и восхищение образов лис, духов и людей. Они готовы поступиться личными интересами ради общего блага; они не теряют своих моральных качеств даже в экстренной ситуации; они сохраняют преданность до конца; они в высшей степени справедливы и держат свое слово; они стремятся не запятнать свою моральную чистоту; их души непорочны. Ван Цзэнци в своей прозе также описывает и воспекает подобных персонажей. При чтении произведений, в которых говорится о таких персонажах, на ум часто приходит «Ляо Чжай чжи и».

Главный герой новеллы «Тянь Цилан» (田七郎) из «Ляо Чжай чжи и» по имени Тянь Цилан за то, что У Чэнсю хорошо обошелся с ним, отблагодарил его в военное время всеми способами вплоть до того, что пожертвовал своей жизнью. Цуй Мэн, описанный в новелле «Укрощение Цуй Мэна»⁶ (崔猛), хорошо владеет боевыми искусствами и питает ненависть ко всякому злу; если он узнает о каких-то недобрых делах, ему непременно нужно восстановить справедливость. Ли Шэня из этой новеллы тоже можно назвать человеком, не лишенным нравственных идеалов. Цуй Мэн и Ли Шэнь изначально не были знакомы друг с другом. Некий сын влиятельного чиновника позволял себе в деревне много лишнего. Ему приглянулась жена Ли Шэня, которая была хороша собой, и он решил отнять ее силой. Сын чиновника надумил своих родственников заманить Ли Шэня играть в азартные игры и дать ему деньги для высоких ставок под большие проценты и заставил Ли Шэня подписать расписку о том, что, если он не сможет вернуть деньги, придется отдать жену. За один вечер Ли Шэнь проиграл несколько тысяч. За полгода одних только процентов набегало тридцать с лишним тысяч. Ли Шэнь оказался в безвыходном положении, и сын чиновника отправил людей, чтобы они отняли жену силой. Ли Шэнь пришел к дому сына чиновника и стал причитать и жаловаться, что разозлило сына чиновника, и он приказал связать Ли Шэня, подвесить его на дереве и побить палками. Это заставило Ли Шэня «усомниться в своих претензиях». Цуй Мэн услышал об этом, и от ярости едва не взорвался как вулкан; он оседлал коня и с клинком наперевес ринулся туда. Из-за того, что Цуй Мэн уже лишал жизни других людей, матушка стала строго наставлять его. Она заметила, что ее сын вновь готовится с прибегнуть к силе в борьбе за справедливость и дело может кончиться человеческими жертвами, и громкими криками стала останавливать его. Цуй Мэн чтит матушку, и ему ничего не оставалось, кроме как вернуться. Однако по возвращении Цуй Мэн не

⁶ Вариант перевода названия В. М. Алексева. — *Примеч. пер.*

произнес ни слова, не ел и не пил, будто дух испустил. Жена спросила его, в чем причина, но ей он тоже не ответил. Наступил вечер, он спал в одежде, ворочался с боку на бок до рассвета. На следующий день все повторилось вновь. Он открыл дверь и вышел, затем опять вернулся, затем опять вышел — так повторилось три или четыре раза. Жена не смела его спросить, лишь наблюдала, затаив дыхание. В конце концов он вышел и вернулся только спустя долгое время. Вернувшись, он сразу лег и заснул. Вечером в тот день сын чиновника, отобравший жену у Ли Шэня, был убит в своей постели — ему вспороли брюхо и выпустили кишки. Местные органы власти заподозрили в этом Ли Шэня и схватили его. Его жестоко пытали, и в конце концов он сознался и был приговорен к смертной казни. Как раз в это время мать Цуй Мэна скончалась. Проводив ее в последний путь, Цуй Мэн сказал жене: «Это я убил того сына чиновника, но из-за того, что у меня была старая мать, я не смел признаться. Сейчас, когда матери не стало, я не могу допустить, чтобы другой человек страдал вместо меня. Я должен идти в управу, чтобы они казнили меня». Жена перепугалась, уцепилась за Цуй Мэна и стала удерживать его, но в итоге он все-таки ушел, оборвав рукав, и явился в управу с повинной. В управе были крайне удивлены поступком Цуй Мэна, его заковали в кандалы и отправили в тюрьму, а Ли Шэня велели отпустить. Ли Шэнь же твердо стоял на своих признательных показаниях, твердя, что чиновничьего сына убил он. В управе не знали, как решить это дело, и в результате оба — Ли Шэнь и Цуй Мэн — оказались в тюрьме. Родственники Ли Шэня насмеялись над ним, считая, что он совершает глупость. Ли Шэнь говорил: «То, что сделал господин Цуй, — это то, что хотел сделать я, но не смог. Он сделал это вместо меня — как же могу я смотреть, как его предадут смерти?» Ли Шэнь не отказывался от своих слов и непрестанно спорил с Цуй Мэном. В конце концов в управе выяснили все обстоятельства дела, Ли Шэня насильно выгнали из тюрьмы, а Цуй Мэна велели казнить, и приговор вскоре должны были привести в исполнение. Как раз в это время приехал чиновник, осуществляющий надзор за наказаниями, по имени Чжао Булан, который оказался старым знакомым Цуй Мэна и которого тот подружески звал Сэнгэ. Расспросив об обстоятельствах дела, Сэнгэ, приведя как аргумент явку Цуй Мэна с повинной, смягчил наказание со смертной казни до каторжных работ в провинции Юньнань, а Ли Шэнь по своей воле отправился с ним на каторгу. Они пробыли в Юньнани не более года, и Цуй Мэну разрешили вернуться домой. После возвращения Ли Шэнь и Цуй Мэн были неразлучны, Ли Шэнь помогал товарищу и ни под каким предлогом не брал никакого вознаграждения, только старательно учился у него боевым искусствам. Цуй Мэн относился к Ли Шэню очень хорошо, купил ему жену и подарил землю. Цуй Мэн исправился и перестал быть держимордой. Если у соседа были какие-то дела, то Ли Шэнь всегда был готов помочь. Был один ученый по фамилии Ван, семья его была богатой, он путался с негодьями и вел себя по-хамски, многие зажиточные семьи были ограблены его друзьями. Если кто-то осмеливался этому хоть как-то противиться, то Ван отправлял людей убить его. Его сын был с отцом одного поля ягода. У Вана была тетушка, которая овдовела, отец и сын развратничали

с ней. Жена Вана, урожденная Цю, знала об этом и возмущалась, Ван разозлился и задушил ее. Братья урожденной Цю пожаловались властям, но Ван подкупил чиновников, и в итоге за ложный донос наказали самих братьев. Братья Цю, не зная, куда еще обратиться, стали просить Цуй Мэна помочь. Однако тот уже решил, что бросит свои прежние лихие дела и отказал им. Братья Цю пали духом и ушли. Через несколько дней к Цуй Мэну пришли гости, но прислуги не было, поэтому Цуй Мэн попросил Ли Шэня подать гостям чай. Ли Шэнь вышел и сказал: «Мы с Цуй Мэном друзья, я даже был с ним на каторге, меня можно поставить с ним в один ряд. Он так и не отблагодарил меня, а теперь хочет, чтобы я был у него лакеем. Я этим очень недоволен». После этого он в гневе удалился. Цуй Мэн узнал об этом и очень удивился внезапным изменениям в манерах своего товарища. Ли Шэнь же вновь подал жалобу властям о том, что Цуй Мэн три года не платит ему жалованья за работу. Цуй Мэн этого не ожидал, они встретились в суде и стали яростно препираться. Органы власти не приняли жалобу Ли Шэня и выпроводили его из зала суда. Однажды ночью Ли Шэнь пробрался в покои Вана и умертвил всех троих, кто предавался разврату, — отца, сына и вдову — а на стену прикрепил записку, на которой написал свои имя и фамилию, после чего исчез без следа. Семья Вана подозревала, что это устроил Цуй Мэн, но власти не нашли доказательств. Только тогда Цуй Мэн понял, что Ли Шэнь нарочно поссорился с ним и препирался в суде, чтобы все подумали, что они рассорились и больше не являются закадычными друзьями, и Цуй Мэн не попал под подозрение. При этом Ли Шэню не было никакой надобности писать свое имя на стене, это он тоже сделал для того, чтобы отвести подозрение от Цуй Мэна. В конце концов, Цуй Мэн уже не раз был замешан в таких делах, и если бы подобное произошло вновь, то его бы непременно заподозрили. Презрение ко злу, стремление помогать слабым и противостоять сильным, самоотверженность, а также крепкая дружба между Цуй Мэном и Ли Шэнем — все это не может оставить читателя равнодушным.

Подобные образы людей, лис или духов — вовсе не единичное явление в «Ляо Чжай чжи и». Вместе с тем при чтении рассказов Ван Цзэнци «Настоящая дружба», «Люди из нашего села» «Трое Чэней из нашего села» вспоминаются такие новеллы из «Ляо Чжай чжи и», как «Ван Люлан», «Тянь Цилан» и «Укрощение Цуй Мэна». В рассказе «Настоящая дружба» показана судьба трех товарищей — Ван Шоуу, Тао Хучэня и Цзинь Ифу. Рассказ начинается словами о том, что трое друзей выросли вместе; Ван Шоуу держал магазин шелковых ниток, у Тао Хучэня был магазин хлопушек, а Цзинь Ифу был живописцем. Они не были влиятельными людьми, но при этом были и не совсем простолюдинами. В их жизни было и хорошее, и плохое. Когда дела шли хорошо, то на столе у них стояло по одному скромному и одному постному блюду и немного подогретого вина; когда с делами было похуже, была только жидкая каша, а порой стол и вовсе был пуст. Однако у всех троих была хорошая репутация. Они никогда не делали подлостей, никогда не злорадствовали над людьми. Они, так же, как Ван Даньжэнь из рассказа «Врач, который удил рыбу», не щадили себя во имя общественных

интересов и были добропорядочны. Они всегда были готовы сделать что-либо на благо родному краю. Если разрушался мост, они его чинили; если находили умершего на улице, то хоронили; если случалась эпидемия, то на пристани ставили глиняный чан с лечебным чаем, которым потчевали путников; если происходил пожар, приглашали даосских монахов помолиться об отвращении бедствия; когда приходили подобные несчастья и нужно было тратить деньги, они готовы были потратить такую сумму, которую любой посчитал бы достаточной. Эти трое жили бедно, у них не было ни гроша за душой, только у Цзинь Ифу было три ценных камня *тяньхуан*. В рассказе об этом написано: «У него была коробочка, в которой лежало то, что он любил как свою собственную жизнь — это были три камня *тяньхуан*. Они были небольшими и напоминали три куска куриного жира! Один камень был квадратным, еще один — чуть вытянутым, а третий не имел определенной формы» [9, с. 448–449]. Этот бесформенный камень как раз и был самым ценным, так как на нем была вырезана боковая надпись Вэнь Саньцяо, старшего сына Вэнь Чжэнмина. Однажды, когда у соседей случился пожар, Цзинь Ифу, спасаясь от огня, захватил с собой только эту коробочку с камнями — ничего другого он не взял. «Когда были трудности даже с едой, ему стоило только вынуть эти камни и взглянуть на них, и у него тоже появлялось ощущение, что в этом мире не на что жаловаться» [9, с. 449]. В уездном городе был еще один живописец по имени Ли Таоминь, он был намного богаче Цзинь Ифу, поскольку умел следовать моде и грамотно продвигал свое творчество. Ему понравились камни Цзинь Ифу, и он хотел купить их у него за двести *юаней* серебром, но Цзинь Ифу прямо сказал ему: «Пока я не в крайней нужде, не могу расстаться с ними». В конце концов Ли Таомин взял с Цзинь Ифу слово: «Если надумаешь продать эти камни, то сначала обратись ко мне» [9, с. 453]. Однажды Цзинь Ифу поучаствовал в выставке, которую нельзя было назвать успешной, потом уехал в дальнейшее путешествие, его не было три года, домой писал мало. За эти годы Ван Шоуу и Тао Хучэнь терпели всяческие бедствия одно за другим, их бизнес страдал вплоть до банкротства. Из-за этого Тао Хучэню пришлось отдать дочь за командира роты, расквартированного у них, что в действительности можно было считать продажей. После того как дочь выдали замуж, Тао Хучэнь пытался повеситься, но его спасли. Ван Шоуу тоже разорился подчистую. Цзинь Ифу вернулся и, услышав о Тао Хучэне, побежал к его дому, даже не умываясь. Тао Хучэнь он застал лежащим на драной тростниковой циновке под потрепанным ватным одеялом. Цзинь Ифу вынул пять *юаней* со словами: «Старина Чэнь, я только вернулся, у меня мало денег при себе, подожди один день!» Он тут же развернулся и помчался к Ван Шоуу, и обнаружил, что и он сидит в разоренном пустом доме. Цзинь Ифу снова достал пять *юаней* и велел подождать один день. На следующий день был канун Нового года. Цзинь Ифу позвал Тао Хучэна и Ван Шоуу в трактир выпить, а когда они встретились, вынул два свертка, в каждом из которых было по сто *юаней* серебром, и дал друзьям по одному. Цзинь Ифу сказал Вану и Тао «пользоваться по своему усмотрению». Ван и Тао тут же поняли, что Цзинь Ифу продал те три камня *тяньхуан* Ли Таоминю. В канун китайского Нового года

в трактирах обычно не бывает людей. Только наши три друга в тот день решили «как следует набраться». На улице стеной шел снег. Сюжет рассказа Ван Цзэнци «Настоящая дружба» действительно наводит на мысли о таких произведениях, как новелла «Укрощение Цуй Мэна» из «Ляо Чжай чжи и».

В рассказе Ван Цзэнци «Трое Чэней из нашего села» есть глава, которая называется «Чэнь Ницю». Ее главный герой также напоминает тех людей, лис и духов из «Ляо Чжай чжи и», которые несерьезно относятся к богатствам, жизни и смерти, но при этом ценят обещания и чувства. Чэнь Ницю работает на спасательном судне, он хорошо плавает. Он холостяк, причина этому — опасность, которой он каждый день подвергается на воде; неизвестно, когда водяной царь Лунван позовет его к себе на тот свет, оставив его жену на этом свете вдовой, а ему от этого и в загробном мире будет неспокойно. Чэнь Ницю «ценит долг, но не пренебрегает и выгодой». Когда большое судно терпит бедствие, много людей оказываются в воде, и когда их спасают, о вознаграждении речи не идет. Однажды судно, доверху груженое бобами, развалилось прямо на озере из-за того, что в днище была трещина, бобы намокли и разбухли, и оно стало разрываться; команда оказалась в воде. Когда их спасали, Чэнь Ницю не смел и говорить о деньгах. На двадцатый год Республики⁷ на Великом канале случился прорыв, и Чэнь Ницю спас из бушующих вод немало людей. Он даже не знал, как их зовут, о каком вознаграждении может идти речь? Спасая людей, Чэнь Ницю никогда не обсуждал с ними цену. Однако, если кому-то нужно было извлечь из воды тело утопленника, Чэнь Ницю в вопросах цены был неумолим. Бывало, что и по полдня торговались, но Чэнь Ницю оставался непреклонен. Как бы то ни было, человек уже умер, ничего страшного, если побудет в воде еще немного. Зарабатывал Чэнь Ницю немало, но ничего не скопил. Если у него были деньги, он пил, играл в азартные игры. Иногда он мог украдкой помочь пожилым одиноким людям, однако велел им никому не говорить об этом. Однажды в пролете моста застрял труп женщины, который выплыл из большого шлюза, течение там было очень сильное. Труп нужно было вытащить, однако никто не решался, и пришлось идти за Чэнь Ницю. Он назначил цену в десять *юаней* — это было довольно много. Однако деваться было некуда, и те, кто просил, вынуждены были согласиться. Достав труп, Чэнь Ницю взял десять *юаней* и ушел. Люди подумали, что он снова отправился в кабак или игорный дом, но это было не так. Он быстро отправился к пятой бабушке Чэнь. Она рано овдовела, у нее был сын, который умер в прошлом году, невестка вторично вышла замуж, оставив ей ребенка. Так они и жили — бабушка с внуком. Жилось им тяжело. Ребенок заболел, он бился в конвульсиях, его мучил сильный жар, руки и ноги скорчились, ноздри непрерывно дрожали. Бабушка не знала, как быть! Чэнь Ницю передал бабушке десять *юаней*, взял ребенка на руки и потащил их обоих к врачу. Такие персонажи, как Чэнь Ницю, без труда вызывают у нас в памяти таких людей, духов и лис, как Цуй Мэн, Ли Шэнь, Ван Люлан, вышедших из-под пера Пу Сунлина.

⁷ 1931 г. — *Примеч. пер.*

В новелле «Лис выдает дочь замуж»⁸ (狐嫁女) речь идет о том, как лисы устраивают банкет по поводу замужества их дочери. Лисы украли в одном богатом доме, находящемся где-то далеко, золотые чаши для вина. Они сделали так только затем, чтобы попользоваться ими на банкете, а не в погоне за чужими богатствами. Новелла «Ван Чэн и перепел»⁹ (王成) из «Ляо Чжай чжи и» тоже бесхитростна и трогательна. Ван Чэн — потомок старого рода, жившего в уезде Пинъюань. Из-за того, что он был ленив, жилось ему весьма туго, «осталось лишь несколько обшарпанных комнат, с женой они спали на дерюгах из мешковины и бранили друг друга на чем свет стоит» [7, с. 42]. Однажды Ван Чэн в заброшенном саду нашел в кустах золотую шпильку. Как раз в тот момент, когда он разглядывал, что это за шпилька, пожилая женщина пришла искать ее. «Хотя Ван и был беден, но в характере у него был внутренний стержень, поэтому он немедленно вынул шпильку и передал ее старухе» [7, с. 42]. Такой бедняк, который, несмотря на крайнюю нищету, сохраняет в своем характере «стержень», на который он опирается, вызывает почтение. Оказалось, что старуха была лисой-оборотнем. Сто лет назад у нее был роман с дедушкой Ван Чэна, и сам Ван Чэн тоже слышал, что дед был женат на лисе. Золотая шпилька принадлежала семье Ванов, и дед Ван Чэна подарил ее лисе как свидетельство помолвки. Лиса-оборотень, увидев, что потомки того, кого она некогда любила, так опустились, собрала все свои накопления и передала их Ван Чэну, чтобы он использовал их в качестве начального капитала и смог отправиться в Пекин для торговли тканью. В тот момент ткань в Пекине стоила дорого, однако, когда Ван Чэн добрался до столицы, цены обвалились. Ван Чэн все тянул с продажей, а цена на ткань и дальше снижалась день ото дня. Хозяин постоялого двора уговаривал Ван Чэна поскорее избавиться от ткани и заняться чем-нибудь другим. Ван Чэн в итоге последовал этому совету, продал ткань дешево и потерпел убытка на десять с лишним *лянов* серебра. На другой день он собрался возвращаться домой, однако деньги, которые он выручил за ткань, исчезли. Ван Чэн поспешно рассказал об этом хозяину постоялого двора, тот ответил, что ничего поделаться нельзя. Некоторые уговаривали Ван Чэна пожаловаться властям на хозяина постоялого двора, чтобы он возместил пропажу. Ван Чэн, однако, счел, что во всем виновата его несчастливая судьба, а хозяин постоялого двора тут ни при чем. Тот был растроган добродетельностью Ван Чэна, дал ему на обратную дорогу пять *лянов* серебра и стал уговаривать его скорее возвращаться домой. Ответственность за то, что Ван Чэна ограбили, можно было возложить на постоялый двор и его хозяина, и то, что Ван Чэн не дал этому делу хода, можно считать великодушием с его стороны. То, что хозяин постоялого двора дал ему пять *лянов* серебра, тоже можно расценивать как добросердечное поведение. Ван Чэн хотел

⁸ Вариант перевода названия В. М. Алексеева. — *Примеч. пер.*

⁹ Там же.

вернуться домой, но ему было стыдно возвращаться ни с чем. Как раз когда он не находил себе места и совсем отчаялся, он заметил, что в городе популярны бои перепелов, люди ставят на бой до нескольких тысяч, а хорошая птица может стоить и сто тысяч. Ван Чэну пришла мысль, что с теми деньгами, которые у него теперь были, он мог бы попытаться торговать перепелами, и он на последние деньги купил перепелов. Хозяин постоянного двора обрадовался, надеясь, что Ван Чэн скоро распродаст их. Однако в тот день начался дождь и лил до следующего утра. После рассвета вода текла по улицам рекой. Ван Чэн решил отдохнуть немного на постоялом дворе, однако дождь шел несколько дней подряд. Ван Чэну оставалось только смотреть, как перепела в клетке постепенно дохнут. Он испугался, не зная, как поступить. Через несколько дней дохлых перепелов стало еще больше, и в конце концов в клетке осталось только несколько перепелов. Прошла еще ночь, и остался только один перепел. Ван Чэн со слезами на глазах поведал об этом хозяину постоянного двора, осознавая, что у денег у него нет совсем, даже расходы на дорогу он промотал; у него появились мысли о самоубийстве. Хозяин постоянного двора принялся утешать его. Они вдвоем отправились взглянуть на единственного оставшегося в живых перепела. Приглядевшись к птице, хозяин постоянного двора сказал Ван Чэну: «Похоже, это необычная птица: другие птицы умерли не сами собой, это он их сгубил. Тебе все равно некуда себя деть — вот возьми и приручи эту птицу; если эта птица действительно особенная, то она прокормит тебя, если будешь ставить на бои перепелов». Ван Чэн последовал совету. После того как он приручил перепела, хозяин постоянного двора дал ему немного денег, чтобы он смог начать делать ставки. Птица оказалась действительно необыкновенной, она все время выигрывала схватки. Хозяин постоянного двора очень обрадовался, дал Ван Чэну денег, чтобы тот «смог сыграть по-крупному. В итоге сколько он ни выставлял своего перепела — все время выигрывал» [7, с. 44]. За следующие полгода Ван Чэн смог выиграть двадцать *лянов* серебра, его это очень обрадовало, поэтому о перепеле он заботился, как о собственной жизни. Перепелиные бои стали популярны в столице благодаря великому князю, который любил их. Каждый год на праздник фонарей простолюдинов, у которых были перепела, приглашали ко двору поучаствовать в боях перепелов. Хозяин постоянного двора сказал Ван Чэну: «То, что это твоя возможность разбогатеть, очевидно, однако мы не знаем, суждено ли тебе разбогатеть». Хозяин и Ван Чэн отправились ко двору. Он сказал Ван Чэну: «Если проиграешь — не повезло, да и ладно; а если выиграешь, великий князь непременно захочет купить твоего перепела, тогда тебе нужно следить за моим выражением лица и дожидаться, когда я кивну, — только тогда соглашайся на ту цену, которую предложит князь». Ван Чэн кивнул в знак согласия. Когда они прибыли ко двору, там было не протолкнуться от владельцев перепелов. Вскоре появился великий князь. Слуги велели тем, кто желает принять участие в боях, подняться. Тут же кто-то поднял своего перепела. Великий князь выпустил дворцового перепела, две птицы схватились, и после недолгого поединка дворцовый перепел победил. Князь смеялся от всей души. Затем еще несколько

человек выставляли своих перепелов против княжеских птиц, однако птицы простолоудинов были не равня дворцовым. В этот момент хозяин постоянного двора дал Ван Чэну знак, что можно попробовать выставить своего перепела против княжеского. В этот момент они вдвоем вышли вперед. Князь сразу заметил, что у Ван Чэна в руках необычная птица, поэтому он приказал выставить со своей стороны сильнейших из своих перепелов, однако все его птицы одна за другой потерпели поражение. В конце концов великий князь велел принести белоснежного «нефритового перепела». Ван Чэн его испугался, перепел показался ему воистину необычайным. Ван Чэн не удержался, бросился на колени и взмолился, чтобы князь прекратил схватку и пощадил его птицу. Великий князь не внял его мольбам и с улыбкой велел Ван Чэну выпускать свою птицу, сказав, что если птица Ван Чэна проиграет и погибнет, то ему возместят ее стоимость. Ван Чэну ничего не оставалось, кроме как выпустить своего перепела. После долгого боя в несколько жестоких и бурных схваток перепел Ван Чэна наконец-таки одолел дворцового «нефритового перепела». Из тысячи с лишним человек, наблюдавших за этим, равнодушным не остался никто. Князю очень понравился этот перепел, и он стал интересоваться, не желает ли Ван Чэн его продать. Ван Чэн сперва сказал, что не хочет продавать птицу, и тогда великий князь предложил цену, равную стоимости среднего по достатку хозяйства. Ван Чэн назвал цену в тысячу *лянов* серебра. Великий князь сказал «двести»; Ван Чэн снизил цену до девятисот, великий князь поднялся до шестисот. Ван Чэн глянул на хозяина постоянного двора, тот пока не кивнул, однако шестисот *лянов* серебра — огромные деньги, Ван Чэну стало невтерпех, он испугался, что сделка вообще может сорваться, и тут же согласился. Великий князь тоже очень обрадовался и приказал немедленно отвесить Ван Чэну причитающееся ему серебро. Ван Чэн принял серебро, вежливо откланялся и ушел. Хозяин постоянного двора стал ворчать на Ван Чэна, говоря, что если бы он был чуточку более уравновешенным и потерпел еще несколько мгновений, то можно было бы продать птицу минимум за восемьсот *лянов*. Казалось бы, что еще интересного может быть в этой истории? Однако далее говорится следующее:

Когда они вернулись на постоянный двор, Ван Чэн бросил серебро на стол и сказал хозяину постоянного двора, чтобы тот взял столько, сколько считает нужным; хозяин постоянного двора денег брать не стал. Ван Чэн неоднократно уговаривал его, и только после этого хозяин постоянного двора подсчитал, сколько Ван Чэн был должен ему за постой, и взял эти деньги. Ван Чэн, собравшись и пошел домой. Вернувшись домой, он рассказал о том, что с ним произошло, достал деньги и стал праздновать вместе со своими близкими. Старуха-лиса велела ему купить триста му плодородной земли, построить и обставить дом, и так восстановилось прежнее величие их рода. Старуха-лиса велела Ван Чэну рано вставать и работать в поле, а жене его — ткать. Если они ленились, то она ругала супругов. Супруги были покорны и не перечили ей. Прошло три года, и они разбогатели, старуха-лиса стала собираться уходить, супруги уговаривали ее остаться, даже плакали, только так им удалось уговорить ее остаться. На другой день старуха-лиса исчезла [7, с. 45].

На этом новелла заканчивается. Можно увидеть, что трое ее персонажей — два человека и лиса — очень преданные и отзывчивые. Хотя никто из них и не совершает никаких невероятных подвигов, тем не менее их высокие моральные качества постепенно раскрываются через множество небольших добрых дел, которые они делают для других. Ван Чэн, несмотря на то что живет в крайней нищете, ничуть не стремится поживиться в ущерб другим и возвращает потерянное хозяину. Отправившись же в столицу, чтобы заняться торговлей тканью, он всецело доверяется хозяину постоянного двора. После того как Ван Чэна дочиста обокрали на постоялом дворе, нужно было тут же подавать жалобу властям, однако это могло бы доставить неудобства хозяину, да и Ван Чэн отнюдь не подозревал его, и он решил сам справиться с этой напастью. Хозяин постоянного двора, увидев, что у Ван Чэна ни гроша, сам решил дать ему денег и уговаривал его вернуться домой. Хозяин постоянного двора и торговец, пришедший издалека, не были знакомы друг с другом, и хозяину было непросто так себя повести. Во всех случаях, кроме продажи перепела великому князю, Ван Чэн делал так, как велел хозяин постоянного двора, и это говорит о том, что он легко доверяется другим людям. Но ведь таким доверчивым может быть только тот, кто сам в душе прост и добросердечен. Наконец, когда Ван Чэну за перепела дали шестьсот *лянов* серебра, они вернулись на постоялый двор, он выложил все деньги на стол и сказал хозяину, чтобы тот брал столько, сколько посчитает нужным. Такое великодушие со стороны того, кто долгое время терпел лишения, — еще одно качество, которое ставит Ван Чэна выше обычных людей. Хозяин постоянного двора — всего лишь владелец небольшого предприятия, однако душа его высокоморальна, подобна золоту. Его помощь Ван Чэну деньгами и советом — пример полного бескорыстия. Разумеется, без помощи хозяина постоянного двора Ван Чэну не удалось бы разбогатеть. При этом, когда Ван Чэн выложил на стол шестьсот *лянов* серебра, которые достались ему благодаря хозяину, тот не взял ничего. Только после долгих уговоров он согласился «подсчитать, сколько Ван Чэн должен за стол, и столько и взял». Эта обыкновенная фраза, тем не менее, способна глубоко тронуть читателя. Раз уж Ван Чэн никак не хотел уходить без оплаты, то хозяин взял с него только за еду. При этом он не просто прикинул цену, а произвел точный подсчет. Слова «точный подсчет» означают, что хозяин точно подсчитал, сколько дней Ван Чэн столовался у него, и взял ровно столько денег. Ему нужно было «подсчитать», так как он не мог позволить себе взять чужое. Если бы он «прикинул», то Ван Чэн непременно дал бы ему больше, однако даже такой способ был бы для хозяина «нечестно нажитым богатством». Не забудем и про старую лису-оборотня, которая, будучи тронутая тем, что Ван Чэн вернул ей утерянную шпильку, а также потому, что у нее в прошлом был роман с его дедом, приложила все силы, чтобы помочь Ван Чэну выбраться из нищеты. Для этого старая лиса в обличье старушки несколько лет жила в бедном доме Ван Чэна, но после того, как его семья разбогатела, бесследно исчезла. Все действия лисы-оборотня четко демонстрируют, что такое искренность и благородство.

Можно считать, что произведения, подобные новелле «Ван Чэн и перепел», вдохновили Ван Цзэнци на написание таких рассказов, как «Настоящая дружба» и «Чэнь Ницю». В «Ляо Чжай чжи и» немало новелл, воспевающих такую дружбу и преданность, внимание к дружбе и пренебрежение богатствами. В новелле «Чжэнь Шэн» (真生) описано, как книжник из Чананя по имени Цзя Цзылун получил крупную сумму денег благодаря щедрости лиса-оборотня по имени Чжэнь Шэн. Однако Чжэнь Шэн пренебрег правилом гласящим, что если одаривать богатством кого попало, то Небо непременно покарает, и велел, чтобы Цзя Цзылун применил полученное богатство на благие дела, например купил сто гробов и сто комплектов погребальной одежды, тогда оборотень, возможно, не будет наказан за злоупотребление своими «волшебными полномочиями». После того как они расстались, Цзя Цзылун частично жертвовал богатство на добрые дела, а частично торговал. Не прошло и трех лет, как Чжэнь Шэн посчитал, что Цзя Цзылун исполнил свой долг; тогда он внезапно объявился, и, взяв Цзя Цзылуна за руку, сказал: «Вы, сударь, — честный и порядочный человек! После того как я одарил Вас богатствами, я доложил об этом Нефритовому императору, и меня лишили статуса бессмертного, но благодаря Вашим благим делам то, что я оказал Вам милость, оказалось не напрасным, и этим Вы искупили мою вину перед Небом» [8, с. 565]. Цзя Цзылун никогда не позволял себе обманывать друзей и подтвердил свои слова делом.

У Ван Цзэнци в сборнике прозы под названием «Люди из нашего села» есть рассказ «Цзинь Дали» (金大力), названный по имени его главного героя, каменщика по профессии. Чтобы работать каменщиком, нужно быть в почтенном возрасте, пользоваться уважением односельчан и обладать незаурядным мастерством, а также красноречием и умением находить выход из необычных ситуаций. Разумеется, нужно иметь хорошие отношения с людьми. Однако Цзинь Дали не наделен ни одним из вышеперечисленных качеств. Цзинь Дали вообще не годится в каменщики, его уровень мастерства не выше, чем у только начавшего заниматься этим ремеслом подмастерья, жизненного опыта тоже мало, он не владеет ни одним из навыков, которыми, как правило, владеют мастера; проработав каменщиком всю жизнь, он так и продолжает класть камень криво, отчего стены, которые он строит, выходят неровными и «пузатыми». На стройке ему доверяют только мелкую второстепенную работу. Он соответствует только одному требованию к каменщикам: у него хорошие отношения с людьми. На работу Цзинь Дали приходит первым, на полчаса раньше остальных. Придя на стройку, он прибирает разбросанные детишками материалы, наводит порядок, чтобы ничего не валялось и не путалось под ногами, отчищает шпатели, которые валяются на досках, поднимает подпорки, подтягивает веревки, которыми они связаны, подметает полы — в общем, делает всю подготовительную работу. «Он — каменщик, поэтому за пояс у него по обыкновению заткнут мастерок, а в руке — специальная щетка. Однако его щетка и мастерок никогда не соприкасаются с раствором, они сухие. На самом деле его рабочие инструменты — лопата и крюк, а его задача — смешивать цементный раствор. Он годится только для

такой подсобной работы, да он и не прочь ее делать. Он никогда не хотел выстав-
лять себя напоказ, не похвалялся, не пытался никем руководить» [9, с. 603]. Дома
у Цзинь Дали была печка для разогрева чая. Каждый день утром и после обе-
да коллеги обычно спускались выпить чаю и покурить. Перед этим Цзинь Дали
клял в два больших чайника чайные стебли, относил их к себе домой, ставил на
огонь, наливал воды, возвращался с готовым чаем, разливал чай в большие чаш-
ки и окликал товарищей, чтобы те спускались. После окончания рабочего дня он
уходил со стройки последним, ему нужно было все осмотреть, оценить прогресс
за день, проверить качество работы, убедиться, что нет угрозы пожара. В рас-
сказе есть такие строки:

*Цзинь Дали был каменщиком, однако за работу он брал мало, не больше, чем черно-
рабочий. Его коллегам по ремеслу было неловко, и они не раз предлагали старине Цзиню
повысить зарплату. Цзинь Дали отвечал: «Нет. Какую работу делаю, за ту и буду
получать. Кроме того, я у себя дома еще и чай разогреваю, а значит, я не так занят,
как вы. Мне достаточно и того, что я получаю сейчас» [9, с. 604].*

Цзинь Дали работает каменщиком только благодаря тому, что покоряет
людей своей добродетелью. Такие персонажи Пу Сунлина, как Тянь Цилян, Ван
Люлан, Ван Чэн, хозяин постоянного двора, старая лиса-оборотень, Цзя Цзылун
и другие люди, оборотни и духи, схожи по менталитету с такими персонажа-
ми Ван Цзэнци, как Ван Даньжэнь, Цзинь Ифу, Чэнь Ницю, Цзинь Дали и др.
Утверждение о том, что, создавая своих персонажей, Ван Цзэнци в определен-
ной степени вдохновлялся «Ляо Чжай чжи и», представляется отнюдь не голо-
словным.

9

На страницах «Ляо Чжай чжи и» читатель может встретить множество жен-
ских образов. Некоторые из них — люди, но значительно большая часть их — ли-
сы-оборотни и духи, которые появляются в человеческом обличье. Несомненно,
описывая оборотней и духов, Пу Сунлин говорит о людях. Большинство из них
молоды, красивы, умны и достойны и к тому же порой крайне отзывчивы и доб-
росердечны. При этом «Ляо Чжай чжи и» повлиял и на то, как в прозе Сунь Ли,
Ван Цзэнци, Гао Сяошэна и других современных писателей изображены женские
персонажи. Если говорить о том, что «Сон в красном тереме» оказал значительное
влияние на восприятие, представление и описание женских персонажей в твор-
честве современных китайских писателей, то нужно упомянуть и о том, что «Ляо
Чжай чжи и» также повлиял на изображение женских персонажей в творчестве
некоторых писателей. По меньшей мере, если говорить о том, как такие хорошо
знакомые с этим сборником писатели, как Сунь Ли, Ван Цзэнци и Гао Сяошэн,
воспринимают женщин и создают женские образы, то в числе влияний нужно
не ограничиваться романом «Сон в красном тереме», но принимать во внима-

ние также и «Ляо Чжай чжи и». Иннин из новеллы «Смешливая Иннин» (嬰宁) из сборника «Ляо Чжай чжи и» — лиса-оборотень. Пу Сунлин тонко описал «добрый смех» Иннин. Когда она видит людей, она смеется; когда что-то случается, она смеется; она смеется целыми днями: «Она смеялась, несмотря на запреты; но ее смех был кокетливым и очаровательным, даже безудержный хохот не делал ее менее привлекательной, все ее любили <...> каждый раз, когда мать злилась, она приходила, и стоило ей улыбнуться, как гнев тут же рассеивался» [7, с. 66]. В смехе Иннин есть невинная простота, бойкость и озорство, своеволие и вместе с тем беззлобность. Главная героиня новеллы «Пророчество о Четвертой Ху»¹⁰ (胡四娘) по имени Ху Сынян — младшая из четырех дочерей в богатой семье. Ее старших сестер выдали замуж за отпрысков таких же богатых семей, когда они были еще в пеленках, только Ху Сынян в мужья достался бедный книжник по имени Чэн Сяосы. После того как Чэн Сяосы женился и переехал в дом жены, ее старшие сестры постоянно насмеялись над ними, позорили их, но Сынян не обращала на них внимания, не показывала раздражения и не чувствовала никаких угрызений совести, а Чэн Сяосы дни и ночи напролет усердно учился. Только наложница отца, урожденная Ли, относилась к Сынян с почтением, жалела ее. Третью сестру родила именно эта наложница, урожденная Ли, поэтому она велела дочери не относиться к Сынян так же, как другие, быть с ней добрее, так что третья сестра тоже состояла с Сынян в хороших отношениях. Затем отец Сынян умер. Сынян знала, что ее муж оставался в доме только благодаря отцу, а после его смерти так продолжаться дальше не могло, и отправила мужа из дому, чтобы он строил свою карьеру. Перед тем как он уехал, урожденная Ли и третья сестра дали ему немало денег. Сынян осталась в отчем доме и продолжала терпеть унижения. Когда третья сестра выходила замуж, все родственники получили приглашения, только Ху Сынян было отказано. Однако, когда торжество по случаю свадьбы было в разгаре, кто-то примчался к ней с письмом от Чэн Сяосы. Оказывается, он был оценен по достоинству цензором Ли из Дунхая, выдержал экзамены и был отмечен в числе лучших из сдавших экзамен на степень *цзиньши*. Родственники Ху Сынян были поражены. Они тут же столпились и стали приглашать ее на банкет. Родственники беспокоились, что она от злобы не выйдет к ним, однако Сынян быстро появилась. Теперь все смотрели только на Сынян, говорили только о ней и слушали, что она может сказать, однако Сынян держалась с достоинством, строго и сосредоточенно, не меняя своей обычной манеры. Гости наперебой подносили Сынян вино. Банкет закончился, Сынян поклонилась только урожденной Ли и третьей старшей сестре, а затем села в экипаж и уехала в недавно купленный дом. Этот дом продал старший сын Ху Далан. Оказалось, что цензор Ли хотел купить дом для Чэн Сяосы, и как раз в этот момент старший брат Ху Сынян из-за нехватки денег после смерти отца решил продать усадьбу. Ее-то и приобрел цензор Ли для Чэн Сяосы. Все только сейчас узнали, что эту усадьбу купили именно для него. Сынян переехала в новую усадьбу, где

¹⁰ Вариант перевода названия В. М. Алексеева. — *Примеч. пер.*

не хватало многих вещей, и родственники стали наперебой делать ей различные подношения — утварь и служанок, — но Сынян отказалась от всех подарков, а приняла только служанку от урожденной Ли. После того как ее муж Чэн Сяосы разбогател, односельчане часто просили о помощи, и никому не было отказа. Даже когда у тех родственников, которые третировали Сынян, действительно появились трудности, она, хотя и вела себя с ними холодно, тем не менее все-таки напрягла все силы и помогла им. В новелле «Пророчество о Четвертой Ху» перед нами предстает образ женщины, равнодушной к хвале и клевете, выдержанной и стойкой, четко понимающей, на чьей она стороне, но при этом способной платить добром за обиду и мыслящей широко. Муж главной героини новеллы «Си Лю» (细柳), девушки по имени Си Лю, умер рано, и она осталась с двумя детьми. Старший сын по имени Чанфу был от прежней жены, при этом она за обоими сыновьями следила строго и совсем не потакала старшему сыну, не опасаясь пересудов. На самом деле Чанфу уже ступил на путь разнузданности и упадка, а Си Лю только пыталась наставить его на путь истинный нетривиальными способами. Строгость Си Лю по отношению к Чанфу вызывала пересуды среди соседей, многие думали, что она так строга с ним, потому что она его мачеха. Эти слухи дошли и до самой Си Лю, но она не обратила на них никакого внимания. В конце концов Чанфу сдал экзамены на степень *цзиньши*. Си Лю, несомненно, можно считать незаурядной женщиной. Так как она была мачехой Чанфу, ее строгость по отношению к нему однозначно воспринималась со стороны как злоба и жестокость, совершаемые во вред, и для того, чтобы не тяготиться этими упреками, ей потребовалась большая храбрость.

В «Ляо Чжай чжи и» можно также встретить ряд образов весьма эрудированных, находчивых, сообразительных, решительных и дерзких женщин. Две лисы-оборотня из новелл «Парная надпись для лисы» (狐联) и «Лиса острит»¹¹ (狐谐) сметливы, красноречивы, им даже хватает остроумия, чтобы потешаться над начитанными книжниками, да так, что те не находят себе места. Хотя они и лисы-оборотни, они более образованны и лучше разбираются в поэзии, чем те ученые книжники, что так любят кичиться своей образованностью. Еще важнее то, что эти лисы-оборотни более душевны и человечны, чем ученые-схоласты. Ведьма по имени Вэнь Цзи, описанная в новелле «Молодой человек из Цзяпина» (嘉平公子), посвятила все свои силы тому, чтобы помочь молодому человеку подготовиться к экзаменам. Однако она обнаружила, что молодой человек, хоть и хорош собой, очень плохо справляется с письмом и делает множество ошибок, часто путает иероглифы: например, вместо иероглифа «перец» (椒) пишет «горох» (菽), вместо иероглифа «имбирь» (姜) пишет омонимичный иероглиф «река» (江), вместо «возмутительный» (可恨) пишет «развратительный» (可浪). Не выдержав его неисправимой глупости, лиса посетовала, что ошиблась в выборе партнера. На одной из пестривших ошибками записок, написанных главным героем, ведьма дописала стихи, в которых высмеяла орфографические ошибки

¹¹ Вариант перевода названия В. М. Алексева. — *Примеч. пер.*

молодого человека и призналась, что лучше уж быть певичкой, чем иметь такого мужа. Затем ведьма сказала молодому человеку: «Вначале я думала, что Вы — образованный молодой человек, и я терпела из-за Вас позор. Я и подумать не могла, что от образованного молодого человека у Вас только внешность! Вот уж действительно, кто судит только по внешности, сам становится посмешищем для всех!» [8, с. 691–692] Сказав это, ведьма исчезла навсегда. Пока Вэнь Цзи считала, что молодой человек имеет перспективы и его ждет ученая карьера, она беззаветно помогала ему во всем; убедившись же в его никчемности, ведьма столь же решительно оборвала с ним все контакты. Она предпочла быть проституткой, нежели водить дружбу с таким человеком, «увешанным золотом и яшмой снаружи, но внутри наполненным трухой».

Женские образы из «Ляо Чжай чжи и» с точки зрения мотивационной составляющей определенно оказали влияние на концептуализацию и описание женских образов в прозе таких горячо любящих и хорошо знающих «Ляо Чжай чжи и» писателей как Сунь Ли, Ван Цзэнци, Гао Сяошэн и др. Сунь Ли создал ряд образов молодых, очаровательных, смелых, находчивых и достойных женщин. Например, девчонка из рассказа «Воспоминания о горах» (山地回忆) или У Чжаоэр из одноименного рассказа (吴召儿), или даже Чуньэр из романа «Воспоминания о начале бури» (风云初记) — все эти героини именно таковы. Они обязательно вызывают ассоциации с милыми лисами-оборотнями, ведьмами и обычными девушками, вышедшими из-под пера Пу Сунлина. Книга «Собрание концовок песен» (曲终集), которую Сун Ли опубликовал в поздние годы, представляет собой сборник сюжетной прозы, эссеистики и других текстов разных жанров. Один из текстов, озаглавленный «Записанное прохладной осенью» (秋凉偶记), состоит из трех частей. Во второй части, озаглавленной «Вновь смотрю на глицинии» (再观藤萝), писатель рисует женский образ. Сунь Ли ведет речь о том, как в саду во дворе дома построили беседку под глициниями:

Как раз когда распускаются цветы глицинии, несколько молодых матерей приходят сюда с детьми посидеть. Одна молодая девушка, поговору и внешнему виду которой ясно, что она работает у кого-то няней, тоже приходит сюда поиграть с ребенком. Эта няня достаточно высока ростом, она выглядит крепкой, но при этом элегантной, она стоит в беседке, и цветы глицинии распускаются прямо над ней, в утреннем свете они как будто украшают ее прическу.

С тех пор как началась «политика реформ и открытости», женские наряды сильно изменились, изменились и настроения женщин. Стоит только одеться в модный костюм, сделать себе модную прическу, и даже самая невзрачная дурнушка будет чувствовать себя красивой, будто вмиг сделалась небожительницей. Они слышат стук каблучков, чувствуют запах косметики и тут же чувствуют себя окрыленными тем, что обрели статус и ценность для общества.

Эта девушка, которая приехала из деревни, стоит с другими мамами, выделяясь своим видом из их массы. Ее красота — естественная, как красоты самой природы и того, что природа порождает. Ее красота — натуральная, а не искусственно созданная, в ее облике нет фальши, создаваемой косметикой. Похоже, что она осознает

это и, стоя теперь среди модных городских девиц, не чувствует себя хуже других. Она беззаботно смеется, за словом в карман не лезет, отчего этим городским домохозяйкам даже становится не по себе от ее очарования. Она стала центром беседы, и стояла как журавль среди кур [11, с. 300].

Если сравнивать это описание женщины с теми, которые можно увидеть в «Ляо Чжай чжи и», то проследить параллели — вовсе не невозможное дело. Но это было бы слишком грубым обобщением. Я хочу сказать только, что Сунь Ли, подобным образом описывая и оценивая эту деревенскую девушку, на самом деле легко вынуждает нас задуматься о женщинах в прозе Пу Сунлина, которым свойственна естественная манера держаться, чье поведение великодушно, кому неведомо чувство смущения.

Не правда ли, очень похоже на то, как в рассказе Ван Цзэнци «Посвящение» (受戒) девушка Сяо Инцзы обращается с монахом Минхаем, на то, как женщины из «Ляо Чжай чжи и» обращаются с теми книжниками, к которым они питают симпатию? Эти лисы-оборотни и ведьмы всегда по собственной инициативе проявляют чуткую заботу о книжниках; женщины смелы, но осмотрительны, решительны и деятельны; книжники же поначалу оказываются порой глуповатыми, порой косноязычными, и только впоследствии их умы приходят в движение. Нельзя сказать, что такого рода истории о «погоне женщин за мужчинами» берут свое начало от «Ляо Чжай чжи и», но определенно можно утверждать, что в этом сборнике их можно встретить больше всего, даже больше, чем в любом другом произведении в мире. При этом сказать, что рассказ Ван Цзэнци «Посвящение» использует эту нарративную модель, не будет преувеличением. В сборнике рассказов и повестей Ван Цзэнци «Заметки из Данао» (大淖记事) Цяо Юнь решительно требует, чтобы тяжело раненного Ши Ицзы отнесли к ней домой, — не может ли такое бесстрашие перед пересудами напомнить нам о некоторых персонажах Пу Сунлина? При этом, когда Ши Ицзы стал жить у нее, в доме стало на одного едока больше — теперь уже двое мужчин не могли зарабатывать деньги; в итоге Цяо Юнь нашла большую корзину, которой пользовался ее отец, и стала подрабатывать носильщицей, получая дополнительный доход. Не напоминает ли нам такое поведение женские образы из произведений Пу Сунлина, например Си Лю из одноименной новеллы? Что же касается Гао Сяошэна, то основные художественные достоинства его рассказов и повестей сосредоточены не в женских образах, но тем не менее в романе «Синее небо над нами» он красочно и с вниманием к деталям проработал образ женщины Чжоу Чжупин. Ранее мы уже отмечали, что этот роман частично написан «ляочжаевским *вэньянем*»; таким образом, рисуя образ Чжоу Чжупин, автор, наверное, осознанно или неосознанно подражал Пу Сунлину; в конце концов, Гао Сяошэн все-таки знал некоторые отрывки из «Ляо Чжай чжи и» досконально. Чжоу Чжупин и те умные, очаровательные, достойные и деликатные, без опасений ищущие свою любовь женщины, которых можно встретить на страницах «Ляо Чжай чжи и», похожи в плане моральных качеств.

Разумеется, влияние «Ляо Чжай чжи и» на творчество современных писателей не так просто в своей сути, как мы описывали выше. В данной статье мы смогли привести в качестве примера только Сунь Ли, Ван Цзэнци и Гао Сяошэна и только в общих чертах охарактеризовали влияние «Ляо Чжай чжи и» на их творчество, продемонстрировав его на примере отдельных весьма немногочисленных фактов.

Литература

1. 孙犁. 《孙犁全集》. 第五卷. 北京: 人民文学出版社2004年. [Сунь Ли. Полное собрание сочинений. Т. 5. Пекин: Жэньминь вэньсюэ чубаньшэ, 2004.] (На кит. яз.)
2. 汪曾祺. 《汪曾祺文存》第五卷《两栖杂述》. 北京: 中信出版集团2017年. [Ван Цзэнци. Собрание сочинений. Т. 5. Записки амфибии. Пекин: Чжунсинь чубань цзитуань, 2017.] (На кит. яз.)
3. 高晓声. 《高晓声文集·散文随笔卷》. 北京: 作家出版社2001年. [Гао Сяошэн. Собрание сочинений. Эссеистика и заметки. Пекин: Цзоцзя чубаньшэ, 2001.] (На кит. яз.)
4. 高晓声. 《高晓声自述》. 南京: 江苏凤凰文艺出版社2016年. [Гао Сяошэн. Автобиография. Нанкин: Цзянсу фэнхуан вэньи чубаньшэ, 2016.] (На кит. яз.)
5. 莫言. 《莫言讲演新编》. 北京: 文化艺术出版社2010年. [Мо Янь. Выступления: новая редакция. Пекин: Вэньхуа ишу чубаньшэ, 2010.] (На кит. яз.)
6. 毕飞宇. 《小说课》. 北京: 人民文学出版社2017年. [Би Фэйюй. Уроки литературы. Пекин: Жэньминь вэньсюэ чубаньшэ, 2017.] (На кит. яз.)
7. 蒲松龄. 《聊斋志异》(上). 铸雪斋抄本. 上海: 上海古籍出版社1979年. 第1–372页. [Пу Сунлин. Ляо Чжай чжи и (Чжусюэчжайский список). Т. 1. Шанхай: Шанхай гуцзи чубаньшэ, 1979. С. 1–372.] (На кит. яз.)
8. 蒲松龄. 《聊斋志异》(下). 铸雪斋抄本. 上海: 上海古籍出版社1979年. 第373–747页. [Пу Сунлин. Ляо Чжай чжи и (Чжусюэчжайский список). Т. 2. Шанхай: Шанхай гуцзи чубаньшэ, 1979. С. 373–747.] (На кит. яз.)
9. 汪曾祺. 《汪曾祺文存》第一卷《徙》. 北京: 中信出版集团2017年. [Ван Цзэнци. Собрание сочинений. Т. 1. Перемещения. Пекин: Чжунсинь чубань цзитуань, 2017.] (На кит. яз.)
10. 高晓声. 《高晓声文集·短篇小说卷》. 北京: 作家出版社2001年. [Гао Сяошэн. Собрание сочинений. Рассказы. Пекин: Цзоцзя чубаньшэ, 2001.] (На кит. яз.)
11. 孙犁. 《孙犁全集》第九卷. 北京: 人民文学出版社2004年. [Сунь Ли. Полное собрание сочинений. Т. 9. Пекин: Жэньминь вэньсюэ чубаньшэ, 2004.] (На кит. яз.)
12. 高晓声. 《高晓声文集·长篇小说卷》. 北京: 作家出版社2001年. [Гао Сяошэн. Собрание сочинений. Романы. Пекин: Цзоцзя чубаньшэ, 2001.] (На кит. яз.)
13. 郭绍虞主编《中国历代文论选》第一册, 上海: 上海古籍出版社1979年. [Избранные труды по классической китайской литературе / гл. ред. Го Шаоюй. Т. 1. Шанхай: Шанхай гуцзи чубаньшэ, 1979.] (На кит. яз.)
14. 郭绍虞主编《中国历代文论选》第三册, 上海: 上海古籍出版社1980年. [Избранные труды по классической китайской литературе / гл. ред. Го Шаоюй. Т. 3. Шанхай: Шанхай гуцзи чубаньшэ, 1980.] (На кит. яз.)
15. 王彬彬编《高晓声研究资料》. 北京: 人民文学出版社2016年. [Материалы по исследованию Гао Сяошэна / под ред. Ван Биньбиня. Пекин: Жэньминь вэньсюэ чубаньшэ, 2016.] (На кит. яз.)

16. 汪曾祺.《汪曾祺文存》第二卷《迟开的玫瑰或胡闹》. 北京: 中信出版集团2017年. 463页. [Ван Цзэнцзи. Собрание сочинений. Т.2. Поздние розы или баловство. Пекин: Чжунсинь чубань цзитуань, 2017.] (На кит. яз.)

References

1. Sun Li. *Complete works. Vol. 5.* Beijing, Renmin Wenxue Chubanshe, 2004. (In Chinese)
2. Wang Zengqi. *Collected Works. Vol. 5. Amphibia's various writings.* Beijing, Zhongxin Chuban Jituan, 2017. (In Chinese).
3. Gao Xiaosheng. *Collected Works: Essays and Notes.* Beijing, Zuoja Chubanshe, 2001. (In Chinese).
4. Gao Xiaosheng. *Autobiography.* Nanjing, Jiangsu Fenghuang Wenyi Chubanshe, 2016. (In Chinese).
5. Mo Yan. *New Edition of Mo Yan's Lectures.* Beijing, Wenhua Yishu Chubanshe, 2010. (In Chinese).
6. Bi Feiyu. *Literature lessons.* Beijing, Renmin wenxue Chubanshe, 2017. (In Chinese).
7. Pu Songling. *Liao Zhai zhi yi. Vol. 1. Zhu Xuezhai Manuscript.* Shanghai, Shanghai Guji Chubanshe, 1979. P. 1–372. (In Chinese.).
8. Pu Songling. *Liao Zhai zhi yi. Vol. 2. Zhu Xuezhai Manuscript.* Shanghai, Shanghai Guji Chubanshe, 1979. P. 373–747. (In Chinese.).
9. Wang Zengqi. *Collected Works. Vol. 1. Migrations.* Beijing, Zhongxin Chuban Jituan, 2017. (In Chinese).
10. Gao Xiaosheng. *Collected Works: Short Stories.* Beijing, Zuoja Chubanshe, 2001. (In Chinese).
11. Sun Li. *Complete works. Vol. 9.* Beijing, Renmin Wenxue Chubanshe, 2004. (In Chinese).
12. Gao Xiaosheng. *Collected Works: Novels.* Beijing, Zuoja Chubanshe, 2001. (In Chinese).
13. *Selected Writings on Classic Chinese Literary Theory / ed. by Guo Shaoyu. Vol. 1.* Shanghai, Shanghai Guji Chubanshe, 1979. (In Chinese).
14. *Selected Writings on Classic Chinese Literary Theory / ed. by Guo Shaoyu. Vol. 3.* Shanghai, Shanghai Guji Chubanshe, 1980. (In Chinese).
15. *Materials on Gao Xiaosheng Studies / ed. by Wang Binbin.* Beijing, Renmin Wenxue Chubanshe, 2016. (In Chinese).
16. Wang Zengqi. *Collected Works. Vol. 2. Late-blooming Roses or mischievousness.* Beijing, Zhongxin Chuban Jituan, 2017. (In Chinese).

Перевод А. Ю. Сидоренко

Вань Фан

(Школа востоковедения и африканистики,
Лондонский университет, Великобритания)

ИНТЕРНЕТ-РОМАН МАТЕРИКОВОГО КИТАЯ: НОВОЕ НАПРАВЛЕНИЕ В КИТАЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XXI в.

Аннотация: Интернет-роман сформировал новое направление в китайской литературе, изменив литературный и культурный ландшафт материкового Китая XXI в. В этой работе на примере романов «Легенда в павильоне» (小樓傳說) и «Демон по монете за фунт веса» (一銀幣一磅的惡魔) исследуется, как китайский интернет-роман усиливает динамику отношений между автором, текстом и читателем, позволяя читателю влиять на текст и форму романа, создаваемого писателем на базе определенных веб-сайтов. Благодаря гиперссылкам, комментариям и опросам читатели «Легенды в павильоне» действительно могут принимать участие в создании романа. «Демон по монете за фунт веса» дает пример другой формы участия читателя в процессе творчества. Так же, как в видеоиграх, роман дает читателям выбор между определенными альтернативами. Выбирая из них, читатель может управлять развитием сюжета. Расположение элементов в фиксированном последовательном порядке сменилось в интернет-романе представлением текста в нелинейных интерактивных формах.

Ключевые слова: китайский интернет-роман, XXI век, чтение-соавторство, геймификация, жанр.

Wan Fang

(School of Oriental and African Studies, University of London, UK)

THE INTERNET NOVEL IN MAINLAND CHINA: A NEW TREND IN CHINESE LITERATURE IN THE 21ST CENTURY

Abstract: Internet novel has formed a new trend in Chinese literature, changing the literary and cultural landscape of mainland China in the 21st century. This essay takes *The Legend in Pavilion* (小樓傳說) and *A Devil Sold for One Coin per Pound* (一銀幣一磅的惡魔) as examples to explore how Chinese internet novel expands the dynamic between author, text, and reader by offering a space for readers to influence and shape the texts the author is creating on certain websites. Through hyperlinks, comments, and polls, the readers of *The Legend in Pavilion* can actually take part in the creation of this novel. *A Devil Sold for One Coin per Pound* shows another way of readers' participation. Like video games, this novel provides readers various clear choices. During the reading process, readers can control the development of the novel by choosing from those options. Instead of arranging all of the elements in a fixed linear pattern, internet novel is presented in a non-linear and interactive form.

Keywords: Chinese Internet Novel, 21st Century, Participatory Reading, Gamification, Genre.

Двадцать первый век стал временем расцвета китайского Интернета. Согласно данным 42 отчета CNNIC (китайский информационный интернет-центр), вышедшего в августе 2018 г., на 30 июля 2018 г. в Китае насчитывалось 800 млн

интернет-пользователей¹. Эти условия в начале XXI в. дали толчок активному развитию жанра интернет-романа. Китайский интернет-роман, как его видят такие исследователи, как М. Хоккс, — это такая форма произведения, при которой оно создается и читается интерактивно в режиме онлайн [1, с. 3]. Интернет-роман создал новое направление в китайской литературе, изменив литературно-культурный ландшафт материкового Китая XXI в.

Исследователи, занимающиеся общественными науками, опубликовали ряд содержательных монографий, которые прекрасно демонстрируют революционное влияние Интернета на китайское общество и культуру². Некоторые филологи также начали интересоваться интернет-романами. Они высказали гипотезу о ключевой роли Интернета в эволюции литературного и культурного ландшафта Китая, который благодаря Интернету превратился из замкнутого и закрытого элитарного сообщества в многогранное демократичное пространство³. На основании предыдущих исследований подобных романов в работе высказывается предположение, что, заменяя неподвижные модели, не рассчитанные на взаимодействие, нелинейными интерактивными формами, интернет-роман несет с собой новые идеи, способные обогатить понимание того, как мы определяем роман как жанр.

Сосредоточив внимание на прочтении двух типичных образцов китайского интернет-романа, а именно «Легенды в павильоне» («Сяолоу чуаньшо», 小樓傳說) Лаочжуан Мохань (老莊墨韓) и «Демон по монете за фунт веса» («Ииньби Ибан дэ Эмо», 一銀幣一磅的惡魔) Синхэ Даньта (星河蛋撻), в этой работе мы исследуем, как китайский интернет-роман расширяет динамику отношений между автором, текстом и читателем и рассуждаем о природе возрастающей интерактивности создания и потребления культурного продукта в современном Китае. Такие перемены могут повлечь за собой разнообразные последствия, повлиять на роль коммуникационных и информационных технологий в китайской литературе и культуре XXI в.

¹ China Internet Network Information Center Report (42nd). August 2018. URL: <https://www.cnnic.com.cn/IDR/ReportDownloads/201911/P020191112538212107066.pdf>. P.20 (дата обращения: 10.01.2021)

² Например, Чжоу Юнмин «Историческое представление политики онлайн» (2006); Чжэн Юнньюнь «Расширение технологических возможностей» (2008) Чжэн Юнньюнь; Ян Гобинь «Власть Интернета в Китае» (2009).

³ Например, «Виртуальная китайская литература» (2005) и «Интернет-литература в Китае» (2015) Мишеля Хоккса; «Трансмедийное повествование и жанр интернет-игры в китайской массовой литературе онлайн» (2014), «Промежуточное на экране» (2017) Хизер Инвуд; «Одержимость красотой» (2009) и «Романтизируя интернет» (2013) Цзинь Фэн; «Нетрадиционные тексты, гендерное воображение и народный феминизм в китайской интернет-литературе» (2015) и «Даньмэй, Сяньцин, и становление онлайн сообщества нетрадиционной ориентации в Китае» (2016) Лин Ян и Яньжуй Сюй.

1. «ЛЕГЕНДА В ПАВИЛЬОНЕ» И ЧТЕНИЕ-СОАВТОРСТВО

«Легенда в павильоне» — это китайский интернет-роман, который выходил серией на литературном портале «Цидянь» (起点) с 24 октября 2008 г. по 7 января 2016 г. и был написан Лаочжуан Мохань. Построенный как гипертекст, роман не дает читателям привычного линейного опыта чтения. Гипертекст — это разновидность повествования, содержащая отсылки к другим повествованиям. Таким образом, благодаря присутствию гиперссылок можно с легкостью переходить от одного текста к другому. «Легенда в павильоне» — это роман-фэнтези, который повествует о разнообразных фантастических переживаниях шести молодых людей. Все они — студенты колледжа Сяолоу, и их учеба предполагает проживание ряда ситуаций внутри некоего компьютера. Этот компьютер может проводить различные эксперименты, которые помогают протестировать реакцию людей на те или иные условия. Основная сюжетная линия этого романа развивается вокруг жизни шести главных героев в студгородке. Внутри текста содержится шесть гиперссылок, каждая из них ведет к истории одного из главных героев, случившейся с ним во время его эксперимента. Кроме того, в романе есть несколько гиперссылок, ведущих к историям популярных второстепенных персонажей. Некоторые истории по ссылкам не короче основной сюжетной линии, как, например, история Су Ваньчжэнь.

Разные гиперссылки в «Легенде в павильоне» создают множественность историй, и благодаря им в процессе чтения можно построить различные версии романа. Если читателю особенно интересен только один из главных персонажей, например Фан Цинчэнь, и он не хочет читать истории о других, то возможно читать истории только о Фан Цинчэне, нажимая на гиперссылки, описывающие впечатления этого персонажа во время его экспериментов. По воле читателей в процессе чтения «Легенда в павильоне» может сменить изначальный сюжет, рассказывающий сложную историю шести персонажей, на роман о Фан Цинчэне. Более того, если читатель устал от историй об основных героях, он может выбрать гиперссылки, которые ведут к историям некоторых второстепенных персонажей. Например, он может выбрать гиперссылку, которая ведет к истории Чу Жохун — персонажа, появляющегося в нескольких экспериментах, но не присутствующего в основной сюжетной линии. В этом случае вместо романа о колледже Сяолоу «Легенда в павильоне» становится романом о мире, в котором живет Чу Жохун. Гипертекст дает читателям более значительную свободу чтения. В процессе они могут сами выбирать интересующие сегменты и, пользуясь гиперссылками, активно участвовать в создании собственных вариантов романа в соответствии с личными предпочтениями, а не с назначенным автором фиксированным порядком. В этом случае роль читателя становится более активной, чем та, которую Эко определяет для «образцового читателя» как деятельное участие в интерпретации текстов и сотрудничество с автором в поиске текстовых кодов (см. подробнее [2, с. 11]).

У читателей «Легенды в павильоне» также есть возможность активно участвовать в создании романа благодаря интерактивному взаимодействию. По

сравнению с романами на бумажном носителе Интернет предоставляет читателям намного больше возможностей для общения с автором. На литературных порталах, таких как Цидянь, читатели могут делиться своими мыслями в разделе комментариев прямо под текстом романа. Писатель может мгновенно получить отклик от читателей и узнать из комментариев об их предпочтениях. Будучи интернет-романом, «Легенда в павильоне» создается в результате сотрудничества между писателем и читателями. Развитие этого романа во многом основывается на читательских комментариях. Например, изначально в романе было только пять главных героев, а Фу Ханьцин был важным второстепенным персонажем. Однако его образ оказался крайне привлекательным и стал очень популярным среди читателей. Все больше людей проявляли интерес к нему в комментариях, и тогда после выхода 30 глав автор сделал его шестым главным героем. Согласно теории Дженкинса, процесс сочинения этого романа превратился в процесс сотворения нового мира. Такой мир — это нечто большее, чем творчество писателя, так как знания, опыт и размышления читателей также вносят вклад в его создание [3, с. 114]. Помимо комментариев, читатели «Легенды в павильоне» также могут участвовать в создании романа через опросы. В процессе написания романа его автор Лаочжуан провела два опроса. Первый из них касался персонажа после выхода 30 глав. В первых ста главах истории шести основных персонажей были одинаковы по длине. Однако в последующих ста главах рассказ о Фу Ханьцине стал намного длиннее, чем истории пяти остальных основных персонажей, что создало дисбаланс. После этого автор провела опрос, с тем чтобы спросить читателей, сохранить ли текущее состояние романа или убрать ряд частей из истории Фу Ханьцина. Так как большинство читателей проголосовало за текущую ситуацию, длина истории Фу Ханьцина осталась прежней.

Другой опрос был связан с концовкой романа. У одного из главных персонажей, Бай Цзинхуна, были две близкие подруги, Яо Гуан и Би Ло, обе они очень важны для его истории. Когда автор писала окончание романа, она не могла решить, на ком из персонажей Бай Цзинхун должен жениться, и организовала опрос, чтобы попросить читателей выбрать между этими двумя героинями. В конце концов, в соответствии с результатами опроса, Бай Цзинхун женился на Яо Гуан.

Благодаря комментариям и опросам читатели «Легенды в павильоне» стали активными соавторами, а не просто пассивными потребителями. Чтение-соавторство, как утверждает Дженкинс, — это одна из основных черт культуры соучастия, в которой традиционные потребители и производители превращаются в участников процесса, способных взаимодействовать и вести диалог друг с другом в рамках ряда новых правил [3, с. 156]. В самом деле, во время написания «Легенды в павильоне» читатели в действительности сыграли роль как соавторов этого романа, так и создателей нескольких новых правил, касающихся взаимодействия между писателями и читателями. Были стерты различия между писателями и читателями, творцами и зрителями, созидателями и интерпретаторами [4, с. 171]. В этом смысле «Легенда в павильоне» стала, по определению

Леви, «культурным аттрактором», который сводит вместе разнообразные группы и создает общую среду для них [4, с. 171].

2. «ДЕМОН ПО МОНЕТЕ ЗА ФУНТ ВЕСА» И ГЕЙМИФИКАЦИЯ ИНТЕРНЕТ-РОМАНА

«Демон по монете за фунт веса» публиковался на литературном портале «Чанпэй» (长佩) с 21 ноября 2016 г. до 3 апреля 2017 г., автором романа является Синхэ Даньта. Главный герой — священник, а действие романа развивается на фоне войны между людьми и демонами, которая длится уже почти сто лет. История построена вокруг повседневной жизни священника и демона, купленного им на рынке. Уникальная особенность романа — его структура. Включение ряда геймифицированных элементов делает опыт чтения схожим с опытом прохождения видеоигры. Персонаж священника в романе представлен через второе лицо, «ты». В некоторых главах читатель должен выбирать от лица героя между двумя вариантами, и каждая альтернатива дает свою историю и окончание. В начале третьей главы писатель задает вопрос: «Сейчас ты (главный герой романа) встречаешь этого демона на рынке, и продавец приглашает тебя купить его. Что ты будешь делать? У тебя есть две опции: согласиться купить демона или отказаться [5]. Варианты выбора снабжены гиперссылками, ведущими к различным историям. Роман содержит десять вопросов с двумя вариантами ответа для каждого. Выбирая разные опции, читатели могут получить совершенно непохожие друг на друга истории и прийти к разным концовкам. В зависимости от выбранного варианта демон умирает, живет со священником или становится его компаньоном. Священник также может умереть, стать героем войны или прожить обычную жизнь.

Как отмечалось выше, в структуру романа включены элементы игры. Геймифицированная композиция романа позволяет читателям взять на себя управление существующим текстом и принять участие в создании поглощаемого ими сюжета. Читатели этого романа выходят за рамки активного создания собственных смыслов в процессе чтения; ранее они были способны лишь пассивно потреблять продукты культуры, теперь они могут вложить свой разум и энергию в пересоздание существующих текстов. Вместо следования единственному пути, у которого есть начало, середина и конец, новый тип построения истории дает широкий ряд нарративных возможностей [6, с. 119]. Эти новые нарративные возможности, аналогично описанию трансмедиальности у Вульфа, предполагают, что читатели опосредованно переживают нечто за пределами носителя информации, на котором читают [6, с. 290].

Все носители, как утверждает Вульф, используют пять базовых элементов: слова, образы, звуки, интерактивное взаимодействие и объекты для создания «окон», через которые люди воспринимают выдуманный мир [6, с. 247]. Когда один носитель информации восстанавливается через другой, эти элементы превращаются в описание (адаптация через слова), визуализацию (адаптация че-

рез образы и объекты), аурализацию (адаптация через звуки), интерактивность (адаптация посредством использования интерактивных носителей) и автономизацию (адаптация через превращение интерактивного носителя в неинтерактивный) [7, с. 248]. Согласно Инвуду, когда видеоигра превращается в художественное произведение, задействуются процессы описания и автономизации: «...образы, звуки, материальная компьютерная аппаратура и интерактивность, из которых состоят ролевые онлайн-игры, должны быть представлены исключительно в форме расположенных в фиксированном линейном порядке слов» [7, с. 14]. Однако в отличие от автономизации, которая убирает из художественного мира всю опциональность, роман «Демон по монете за фунт веса» все-таки сохраняет интерактивные характеристики: читатели могут управлять дальнейшими действиями главного героя, что дает им власть над судьбами персонажей. Вместо выстраивания всех элементов в фиксированный последовательный ряд этот роман демонстрирует нелинейную интерактивную форму.

Геймификация книги «Демон по монете за фунт веса» усиливает в читателе чувство субъективного погружения и вовлеченности. Согласно Калльеха, человеческая субъективность — это одна из ключевых проблем в теории игр: «Развитие игры происходит в двух часто синхронно развивающихся сферах: субъективном опыте игроков и реальной практике игры. Процесс игры включает самые разные действия: от движения фигуркой на игровой доске до нажатия кнопки управления или бега с мячом в руке до дальней белой линии. Самое важное, что игра становится игрой, когда в нее играют; до этого момента она представляет собой лишь набор правил и игрового реквизита, ожидающего человеческого участия» [8, с. 8]. Калльеха предлагает модель, описывающую вовлеченность игроков через шесть аспектов: кинестетическая, пространственная, нарративная, эмоциональная, людическая вовлеченность и вовлеченность в совместный опыт [8, с. 38]. Эмоциональная вовлеченность включает в себя разнообразие форм эмоциональной включенности, позволяющей игрокам одновременно ассимилировать игровую среду в своем сознании и подключать в рамках этой среды свой прошлый опыт.

То, что Калльеха описывает как эмоциональную вовлеченность, хорошо подходит к случаю романа «Демон по монете за фунт веса». Благодаря такой вовлеченности роман предоставляет своим читателям возможность погрузиться в воображаемые миры. Через включение нескольких геймифицированных элементов, в том числе нарративной структуры, «Демон по монете за фунт веса» побуждает читателя отождествить себя с протагонистом, чьи вымышленные приключения доставляют ему удовольствие. Выбор между разными опциями в рамках текста требует от читателя подключить к опыту чтения собственные актуальные знания жизни и культуры. Это схоже с предлагаемым Вульфом определением погруженности как двустороннего процесса: поглощая культурный продукт, пользователь входит в воображаемый мир и одновременно также впитывает и выстраивает этот мир по-своему [7, с. 49].

В этом смысле «Демон по монете за фунт веса» создается не только писателем, но также и читателями, которые включают свой прошлый опыт и генериру-

ют новые истории исходя из прочитанного в романе ранее. Успешное включение реального опыта жизни и пространственных впечатлений в создание текста изменило традиционную форму романа и расширило существовавшее ранее понимание романа как жанра.

3. ЗАКЛЮЧЕНИЕ: ИНТЕРНЕТ-РОМАН И ОПРЕДЕЛЕНИЕ РОМАНА КАК ЖАНРА

Для все большего числа ученых романы больше не являются фиксированными художественными произведениями, которые представляют мысли и опыт писателя. Напротив, это открытые тексты, которые генерируются благодаря динамическому взаимодействию между писателем, текстом и читателем. Таким образом, исследование текста может быть заменено исследованием процесса чтения, то есть диалектического процесса, происходящего между читателем и текстом. В прошлом ученые в первую очередь обращали внимание на произведения и рассказчиков, игнорируя функцию читателя. Позднее, с развитием эстетики восприятия в конце 1960-х гг., фокус литературоведческих исследований сместился к читателю. Такой сдвиг тесно связан с современным романом. Согласно П. У. Хоэндалю и М. Зильберману, сама структура современного романа привела к обнаружению функции читателя [9, с. 37]. Для В. Изера читатель играет скорее активную, чем пассивную роль, участвуя в создании текстового смысла. Автор пишет текст, однако завершённая работа — это текст, реализованный читателем [10, с. 275]. А. Роб-Грийе, идеолог французского «Нового романа», также рассматривает чтение как творческую деятельность. Он утверждает, что читателям романов следует, подобно писателям, активно участвовать в творчестве [11, с. 245]. Роман — это не закрытый неприкасаемый мир, пассивно принимаемый читателем; напротив, роман — это открытый мир, который нуждается в активном участии читателя в его создании. Роль читателя не в том, чтобы понять роман, а в том, чтобы поучаствовать в создании смысла. В сравнении с читателями традиционных бумажных романов читатели интернет-романов оказываются более активными. Роман как жанр — продукт эры книгопечатания. Возникновение цифровых носителей ставит несколько новых вопросов, касающихся определения жанра романа. С одной стороны, интернет-романы все еще сохраняют некоторые традиционные характеристики, составляющие определение жанра романа. С другой стороны, читательский отклик на интернет-романы расширил понятие романа. Согласно Б. Андерсену, капитализм книгопечатания заложил основу для возникновения и развития романа, давая возможность все большему числу людей включить себя в текст [12, с. 36], а также создав современный субъект, история которого совпадает с историей жанра, при этом современный субъект «придуман» романом [13, с. 3]. Большинство филологов и критиков, сосредоточивших внимание на писателях и произведениях, определяют роман как текст, представляющий мысли писателя. После выявления роли читателя этот литературный жанр получил характеристику открытого текста, позволяющего

различные интерпретации. Читатель романа может в процессе чтения размышлять о себе, а не о том, что предполагал автор. В эпоху развития цифровых медиа роман становится еще более открытым, так как читатели интернет-романов много более активны, и это означает, что они могут еще сильнее укрепляться в собственной субъектности в процессе чтения. Таким образом, роман может быть представлен через действия и глаголы, а не через существительные [14, с. 158], хотя он по-прежнему представляет собой современный субъект.

Как жанр, роман имеет несколько уникальных формальных признаков. М. М. Бахтин утверждает, что в основе понимания формальных признаков романа лежит спекулятивное размышление. Обладая еще не завершенным канонem, изменчивостью и пластичностью, роман отличается от других жанров, таких как, например, поэзия [15, с. 10]. Согласно Бахтину, роман — жанр в процессе становления, живой контакт с неготовой, формирующейся современностью [15, с. 11]. Интернет-роман обогатил понимание формальных признаков романа с учетом его незавершенности. Посредством гипертекста «Легенда в павильоне» дает читателю бóльшую свободу. Читатели могут строить различные версии романа на основе собственных предпочтений, осознавая, что текст неопределен, текуч и способен постоянно перестраиваться. Более того, «горизонт ожидания», как его понимает Х.-Р. Яусс, основывается на ранее созданных текстах и личном опыте читателей [16, с. 40]. Речь не только о том, как читатели видят текст во время чтения, но и о том, что может влиять на работу писателя [16, с. 40]. Во время создания «Легенды в павильоне» читатели тесно взаимодействовали с автором. Соответственно, горизонт ожидания читателей мог оказывать прямое влияние на создание романа. Кроме того, читатели подвержены влиянию социальных процессов, следовательно их горизонт ожидания динамичен, что придает этому роману текучую и переменчивую структуру.

Такие интернет-романы, как «Демон по монете за фунт веса», предлагают читателю воображаемое пространство, где он может управлять решениями героя и определять судьбу персонажей. Предлагая несколько вариантов выбора в рамках текста, этот роман предоставляет читателям возможность почувствовать эмоциональную вовлеченность в художественный мир. Согласно старым критериям филологических исследований, геймифицированная структура романа может показаться фрагментарной, однако именно фрагменты позволяют читателям по-своему связать роман, свой прошлый опыт и актуальные знания. Вследствие этого вместо фиксированной последовательной композиции роман приобретает интерактивную, постоянно меняющуюся форму. Интернет-роман, если говорить кратко, существует как часть развивающегося литературного ландшафта, где не литературный критик или ученый-филолог, голоса которых играли важную роль на литературной арене Китая в XX веке, а читатель играет все более важную роль. Интернет дает читателям — группе, традиционно хранившей молчание, — больше возможностей показать свои предпочтения, заставить писателя слышать их голоса и принимать собственные решения о том, что важно и значимо. Так как технологии продолжают расширять традиционное по-

нимание таких жанров, как роман, именно в онлайн-творчестве китайских писателей можно обнаружить самые интересные данные о воздействии технологий на литературу.

Литература

1. Hockx M. *Internet Literature in China*. New York: Columbia University Press, 2015.
2. Eco U. *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Indiana: Indiana University Press, 1979.
3. Jenkins H. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York, London: New York University Press, 2006.
4. Levy P. *Collective Intelligence: Mankind's Emerging World in Cyberspace*. Cambridge, Massachusetts: Perseus Books, 1997.
5. 星河蛋撻. 一銀幣一磅的惡魔. 长佩文学网. [Синхэ Даньта. Демон по монете за фунт веса // Литературный сайт Чанпэй.] URL: <https://www.gongzicp.com/novel-315629.html/> (дата обращения: 10.01.2021). (На кит. яз.)
6. Wolf M. *Building Imaginary Worlds: The Theory and History of Subcreation*. New York, London: Routledge, 2014.
7. Inwood H. What's in a Game? Transmedia Storytelling and the Web-Game Genre of Online Chinese Popular Fiction // *Asia Pacific: Perspectives*. 2014. Vol. 11. No. 2. P. 6–29.
8. Calleja G. *In-Game: From Immersion to Incorporation*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 2011.
9. Hohendahl P., Silberman M. Introduction to Reception Aesthetics // *New German Critique*. 1977. No. 10. P. 29–63.
10. Iser W. *Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1974.
11. Robbe-Grillet A. *For a New Novel: Essays on Fiction*. New York: Grove Press, 1965.
12. Anderson B. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London and New York: Verso, 2006.
13. Armstrong N. *How Novels Think: The Limits of British Individualism from 1719–1900*. New York: Columbia University Press, 2006.
14. Van A. *Novel Futures // Theories of the Novel Now*. 2010. Vol. 43. No. 1. P. 157–162.
15. Bakhtin M. *The Dialogic Imagination: Four Essays* / ed. by Michael Holquist, transl. by Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.
16. Jauss H. *Toward an Aesthetic of Reception* / transl. by T. Bahti. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.

References

1. Hockx M. *Internet Literature in China*. New York, Columbia University Press, 2015.
2. Eco U. *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Indiana, Indiana University Press, 1979.
3. Jenkins H. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York and London, New York University Press, 2006.
4. Levy P. *Collective Intelligence: Mankind's Emerging World in Cyberspace*. Cambridge, Massachusetts, Perseus Books, 1997.

5. Xinghe Danta. *A Devil Sold for One Coin Per Pound*. Changpei Literature Website. URL: <https://www.gongzicp.com/novel-315629.html> (accessed: 10.01.2021). (In Chinese)
6. Wolf M. *Building Imaginary Worlds: The Theory and History of Subcreation*. New York and London, Routledge, 2014.
7. Inwood H. What's in a Game? Transmedia Storytelling and the Web-Game Genre of Online Chinese Popular Fiction. *Asia Pacific: Perspectives*. 2014. Vol. 11. No. 2. P.6–29.
8. Calleja G. *In-Game: From Immersion to Incorporation*. Cambridge, Massachusetts Institute of Technology, 2011.
9. Hohendahl P., Silberman M. Introduction to Reception Aesthetics. *New German Critique*. 1977. No. 10. P.29–63.
10. Iser W. *Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1974.
11. Robbe-Grillet A. *For a New Novel: Essays on Fiction*. New York, Grove Press, 1965.
12. Anderson B. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London and New York, Verso, 2006.
13. Armstrong N. *How Novels Think: The Limits of British Individualism from 1719–1900*. New York, Columbia University Press, 2006.
14. Van A. Novel Futures. *Theories of the Novel Now*. 2010. Vol. 43. No.1. P.157–162.
15. Bakhtin M. *The Dialogic Imagination: Four Essays* / ed. by Michael Holquist; transl. by Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin, University of Texas Press, 1981.
16. Jauss H. *Toward an Aesthetic of Reception* / transl. by T.Bahti. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1982.

Лю Юйцин

(Университет Британской Колумбии, Канада)

ПРИЗРАК БУДУЩЕГО: МНОЖЕСТВЕННАЯ ТЕМПОРАЛЬНОСТЬ ГОНКОНГА В ФИЛЬМЕ «РУМЯНА»

Аннотация: В данной статье рассматривается то, как фильме «Румяна» (1987) адаптированы и изменены традиционные сюжеты о призраках и как кинематографическая обеспокоенность ходом времени связана с темпоральностью обратного отсчета времени в Гонконге 1980-х гг. Я утверждаю, что в фильме «Румяна» были модифицированы два сюжета традиционной китайской литературы: *цайцзы-цзяжэнь* («ученый и красавица») и «историческая сказка о призраках». Сделано это для того, чтобы вывести на передний план особую темпоральность Гонконга. Во-первых, возвращение женщины-призрака и ее неудача в поисках любви обостряют конфликт между современным линейным временем и космологическим временем призраков и ярко демонстрируют невозможность неизменной верности на протяжении пятидесяти лет. Во-вторых, в отличие от традиционных «исторических сказок о призраках», где появление призраков было связано с трагедиями крушения старых династий, в фильме вернувшаяся с того света героиня попадает в мир живых для заранее подготовленной травмы в будущем из-за особой темпоральности обратного отсчета времени, с которой Гонконг столкнулся в 1982 г. Обратный отсчет времени вынудил Гонконг перейти в циклическое время и пройти через заранее запланированное бедствие в будущем. Таким образом, я утверждаю, что в этом фильме инсценируется потеря занимаемого Гонконгом положения, что усугубляет, а не облегчает тревогу и боль, связанные с этим травматическим опытом.

Ключевые слова: Румяна, темпоральность, обратный отсчет, Гонконг, призрак.

Liu Yuqing

(The University of British Columbia, Canada)

GHOST FROM THE FUTURE: HONG KONG TEMPORALITIES IN THE FILM *ROUGE*

Abstract: This paper explores how the film *Rouge* (1987) adapts and transforms traditional ghost narratives and how the cinematic anxiety of time is associated with the countdown temporality of Hong Kong in the 1980s. I argue that *Rouge* transforms two narrative structures of traditional Chinese literature — *Caizi-jiaren* (*scholar-beauty*) and the “historical ghost tale” — to foreground the particular temporality of Hong Kong. Firstly, the returning of the female ghost and her failure in pursuit of love intensifies the conflict between the modern linear time and the cosmological ghostly time and poignantly manifests the impossibility of a fifty-year unchanged commitment. Secondly, unlike traditional “historical ghost tales” in which ghosts were called back by traumas of the collapse of old dynasties, the revenant of the heroin in this film returns to the living world for the prearranged trauma of the future, due to the particular temporality of countdown Hong Kong has confronted since 1982. The countdown forced Hong Kong to enter a circular time and to experience the prearranged calamity in the future. Thus, I contend that this film rehearses a demise of Hong Kong, which exacerbates, rather than alleviates, the anxiety and pain associated with the traumatic experience.

Keywords: *Rouge*, Temporality, Countdown, Hong Kong, Ghost.

ВВЕДЕНИЕ

Конец 1980-х и начало 1990-х гг. застали расцвет гонконгского кино. Среди всех типов фильмов наибольшее внимание исследователей привлекло развитие так называемого жанра *гуйнянь* (фильма о привидениях)¹ [1, с. 9], распространившегося в гонконгском кино. По словам И Чжотао, «начиная с 1983 г. в гонконгском кинематографе в среднем выпускалось десять фильмов ужасов в год» [2, с. 352]. Многие критики связывают возрождение фильмов о привидениях с подписанием в 1984 г. Объединенной китайско-британской декларации по вопросу передачи Гонконга, указывая на «совпадение возрождения жанра ужасов с царящей в регионе тревогой о будущем и с обеспокоенностью передачей власти Китаю в 1997 г.» (цит по [2, с. 353]). Таким образом, подобное «совпадение» привело ко взгляду на гонконгское кино, совмещающему социальный психоанализ и аллегорическое прочтение. С одной стороны, элементы китайских классических произведений, боевых искусств и оперы в этих фильмах обращают внимание на близость между кинематографом Гонконга и материкового Китая², с другой — китайские призраки в качестве чудовищных «других» в фильмах указывают на «апокалиптические предзнаменования грядущей опасности» [5, с. 229] и изменение субъективности Гонконга³.

Призраки имеют особое значение для этого исследования не только из-за важной роли, которую они играют в гонконгском кино, но и из-за связанной с ними литературной традиции, а также из-за разрыва во времени, который они создают. Поэтому в данной статье я сосредоточусь на фильме режиссера Стэнли Квана «Румяна» (1987), типичной ленты 1980-х гг. о привидениях, чтобы проанализировать то, как и с какой идеологической целью фильм видоизменяет и искажает традиционные сказки о привидениях, через призму различных темпоральностей внутри и вне фильма.

Большинство критиков выделяют фильм «Румяна» за особую атмосферу, акцентируя внимание на ностальгическом аспекте фильма [7, с. 59–78], конструировании гонконгской идентичности [8, с. 81–98], репрезентации массовой культуры [9, с. 119], а также на гендерных вопросах [10, с. 12–19]. Хотя некоторые критики идентифицируют в сюжете фильма «пародию на традиционный сюжет *цайцзы-цзяжэнь* (才子佳人, “ученый и красавица”))» [11, с. 198], мало кто детально анализирует связь между этим фильмом и историях о призраках в традиционной литературе.

В этой статье я доказываю, что фильм «Румяна» заимствует сюжетную линию и мотив поиска *цин* (情)⁴ в историях о призраках из классической литера-

¹ Я не отношу эти фильмы к «хоррорам» по той причине, что гонконгский фильм *гуйнянь* в основном связан с привидениями, но не нацелен на создание эффекта ужаса.

² Наиболее общее обсуждение такой точки зрения на сходство между кино Гонконга и Шанхая см.: [3], [4].

³ Кроме того, Сек Кей замечает, что зомби в одежде времен династии Цин являются призраками материкового Китая. Он утверждает, что «призрак 1997 г., преследующий жителей Гонконга, материализовался в привидениях, бродящих по городу» [6, с. 13].

⁴ Любви. — *Примеч. пер.*

туры. Однако в фильме также видоизменяется традиционный литературный сюжет в трех аспектах, связанных с темпоральностью. Во-первых, вместо использования «космологического времени» как дополнения к секулярному времени, в фильме ярко проявляется конфликт между космологической и современной линейной темпоральностью и тем самым отрицается возможность «пятидесяти лет без изменений». Во-вторых, в отличие от традиционных «исторических сказок о привидениях», где призраки связаны с тревожными болезненными воспоминаниями о старых династиях, призрак Жухуа был вызван заранее предусмотренным потрясением в будущем, созданным особой темпоральностью обратного отсчета времени в Гонконге.

ЛЮБОВЬ И ТЕМПОРАЛЬНОСТЬ

Краткое изложение сюжета этого фильма выглядит следующим образом: 1930-е гг., героиня Жухуа (如花, Флер), проститутка из Шитанцзюй (западный район Гонконга), влюбляется в Шиэр Шао (十二少, «двенадцатый молодой господин»), молодого господина из уважаемой и богатой семьи предпринимателя. Семья Шиэр Шао не позволяет им вступить в брак, так как они озабочены неравенством их социального положения. Чтобы быть вместе, они снимают дом и стараются жить самостоятельно. Шиэр Шао становится учеником кантонского мастера оперы, но родители вынуждают его вернуться домой, поскольку не могут принять, что он стал презираемым в обществе актером. Зная, что иного выхода нет, однажды ночью 1934 г. они совершают самоубийство, дав клятву друг другу снова встретиться в потустороннем мире. Через пятьдесят лет после смерти, так и не встретившись с Шиэр Шао, Жухуа возвращается в мир людей, чтобы разыскать его. В мире 1987 г. призрак Жухуа встречает пару влюбленных, Юань Юндина и Лин Чуцзюань. Они тронуты ее историей любви и хотят помочь ей в поисках Шиэр Шао. Но когда они наконец находят его, оказывается, что он выжил после попытки самоубийства и нарушил обещание, данное Жухуа.

Рей Чоу отмечает, что история любви между Жухуа и Шиэр Шао содержит типичные черты романов начала XX в. жанра «утки-мандаринки и бабочки», а именно: схожие «сюжетные повороты, восхищение любовными отношениями между целомудренной проституткой и романтическим юношей, возложение на женщину рокового бремени любви, а также ее печальный исход» [7, с. 59–78]. Действительно, в целом эту историю любви вполне уместно классифицировать как вариацию романов типа «утки-мандаринки и бабочки», особенно учитывая «идеал свободной любви», выраженный в сюжете, который, по словам Ли Хайянь, относится к «чувственной модели эпохи Просвещения»⁵. Однако вы-

⁵ Ли Хайянь проводит различие между «чувственной моделью эпохи Просвещения» и «конфуцианской чувственной моделью». Она указывает, что «чувственная модель эпохи Просвещения» делает ставку на то, что «свобода выбора партнера по браку рассматривается как фундаментальное право в том смысле, что люди являются независимыми моральными акторами и имеют неотъемлемое право действовать без преднамеренных препятствий

шеупомянутые особенности, перечисленные Чоу, также можно найти и в традиционных сказках о призраках начиная с эпохи Шести династий и позднее. Эта романтическая история содержит определенные элементы и нарративные структуры из сюжетов *цайцзы-цзяжэнь* и *минци* (才子佳人/名妓, «ученый и красавица» / «роман с куртизанкой»), где молодой человек и красавица влюбляются друг в друга, несмотря на разницу в социальном положении.

Дэвид Ван сравнивает оригинальный роман «Румяна», написанный Ли Лиан Ли, с рассказом «Янсывэнь яньшань фэн гужэнь» (杨思温燕山逢故人) из сборника «Юйши Минъянь» (喻世明言, «Слово назидательное, мир наставляющее») и указывает на аналогичный мотив *хуаньхунь* (还魂, воскрешения) в обоих сюжетах [14, с. 271]. Эта мысль обращает наше внимание на интертекстуальные связи, скрывающиеся за сюжетом. Есть множество китайских литературных и фольклорных произведений, где рассказываются истории, похожие на представленную в фильме. Фрагменты сцен традиционных опер в фильме также демонстрируют интертекстуальные отношения между этими произведениями. Например, до того как Жухуа снова встречается с Шиэр Шао, Юндин и Чуцзюань встречают ее на опере «Шаньбо Линьчжун» (山伯临终, «Смерть Шаньбо»), эпизоде кантонской оперы «Лянчжу Хэньши» (梁祝恨史, «История любви Лян Шаньбо и Чжу Интай»), основанной на широко известном сюжете из любовного фольклора, где герой и героиня умирают во имя любви, чтобы преодолеть запрет со стороны их семей. В тот момент сквозь слезы Жухуа ошибочно принимает актера, который играет Лян Шаньбо, за Шиэр Шао. Другой ключ к разгадке — традиционная песня *наньинь* (南音) «Кэту Цюхэнь» (客途秋恨, «Песня изгнания»), которую Жухуа исполняет в самом начале и в конце фильма, когда она впервые встречает Шиэр Шао и когда находит его спустя пятьдесят лет. В тексте песни рассказывается история молодого человека, тоскующего по проститутке, которую он любит и предает. Все эти тексты искусно переплетены с основными сюжетными линиями фильма и вписывают роман Жухуа и Шиэр Шао в многовековую историю литературы, напоминая о традиционной чувственности, или же культе *цин*.

Во времена династий Мин и Цин любовь (*цин*) почиталась как центральный элемент человеческой природы. Многие романы и драмы об ученом и красавице включают сюжет, где дух героини остается в мире людей или возвращается в него в виде призрака для обретения любви. Пьеса «Пионовая беседка» (牡丹亭), написанная Тан Сяньцзу (汤显祖, 1550–1616), является типичным примером сочетания традиционного сюжета об ученом и красавице с мотивом *хуаньхунь*. Самоубийство Жухуа и Шиэр Шао, а также возвращение Жухуа в земной мир в поисках любви напоминают об известной фразе Тан Сяньцзу, написанной в конце XVI в. в предисловии к пьесе «Пионовая беседка»:

со стороны других, включая родителей», в то время как конфуцианская чувственная модель поддерживает примирение *цин* и установленного морального порядка [12, с. 95–186]. Также см.: [13, с. 50–64].

情不知所起，一往而深，生者可以死，死者可以生。生而不可与死，死而不可复生者，皆非情之至也。

<...> чувство возникает неведомо откуда и становится все глубже. Живой от него умирает, мертвый — воскресает. Если же живой не может от любви умереть, а мертвый — воскреснуть, то все это еще недостойно называться любовью [15, с. 449].

«Пионовая беседка» повествует о невероятной сказочной истории любви между Ду Линянь (杜丽娘) и Лю Мэнмэем (柳梦梅). Ду Линянь, юная дочь уважаемого чиновника, засыпает в саду и встречает во сне молодого ученого Лю Мэнмэя. Во сне начинается их пламенный роман. Вскоре после пробуждения Линянь становится одержимой любовной тоской и умирает. Глава подземного мира называет союз между ней и Лю Мэнмэем предначертанной судьбой, и призрак Линянь возвращается в земной мир. Лю Мэнмэй находит портрет Линянь, когда оказывается в саду, где ей приснился тот роковой сон. Узнав ее, он откапывает тело и возвращает Линянь к жизни. Эта пьеса высоко ценится за выражение силы *цин*, которая выходит за рамки времени и преодолевает границы между жизнью и смертью. Учитывая, что в «Румянах» Жухуа возвращается в мир живых благодаря схожей верности в любви (*ю-цин*), эту историю можно рассматривать как воплощение традиционной чувственности в современном мире.

Как замечает Ся Чжицин, в «Пионовой беседке» есть два различных типа темпоральности: «секулярное время» и «космологическое время», что подтверждает и Дэвид Ван [16, с. 7]. Ся Чжицин рассматривает соотношение *шэн* (жизни), *цин* (любви) и *мэн* (сновидения) в философии Тан Сяньцзу и приходит к выводу о том, что для Тана *цин* является первоначальным и неотъемлемым условием жизни. Однако функция сновидения в пьесе «ставит под вопрос тотальную верность Тана *цин* и *шэн* во временном измерении» [18, с. 128]. Сны становятся вневременной реальностью, где Линянь может победить время силой своей любви.

Только когда Линянь погружается в сон, где ход времени перестает исчисляться, она оказывается вне времени и испытывает наиболее яркую жизнь и совершенное переживание любви. Более того, она достигает вершин смелости и страсти в поиске возлюбленного именно в момент наслаждения эфемерным существованием в качестве призрака. Как только она воскресает и возвращается во временное измерение, Линянь перестает быть той в высшей степени преданной любви девушкой, о которой говорится в предисловии [17, с.128].

Две обозначенные темпоральности в «Пионовой беседке» показывают пример для анализа темпоральности в «Румянах». В отличие от оригинального романа Лилиан Ли «Яньчжи коу» (1984), повествование в фильме «Румяна» не ведется от лица мужского персонажа Юань Юндина. Фильм задает «двойной временной контекст» [18, с. 42] благодаря сопоставлению сцен из 1980-х и 1930-х гг., таким образом позволяя сравнить две эпохи.

Контраст между 1930-ми и 1980-ми гг. в фильме очевидно проявляется в том, как по-разному устроены их мизансцены. Лай Пань, арт-директор фильма, использует две цветовые схемы, чтобы показать различия эпох: цветовая гамма сцен 1930-х гг. намного насыщеннее, чем цвета эпизодов 1980-х гг., что отражает интенсивность любовных переживаний Жухуа и Шиэр Шао. Кроме того, герои в сценах 1930-х гг. почти всегда находятся в замкнутом пространстве: в борделе, театре или в арендуемом доме. Когда Жухуа возвращается в мир людей в 1987 г., она, напротив, может бесцельно бродить по городу как «фантомная блуждающая душа» [17, с. 128] в поисках Шиэр Шао. Большинство сцен 1987 г. снято на открытом пространстве: разговоры в трамвае, ожидание у ворот детского сада, просмотр оперы на улице.

Замкнутое пространство 1930-х гг. намекает на самодостаточность рассказанной истории, как если бы это была драма, разыгранная в театре. Замкнутое пространство позволяет создать «вневременное состояние», подобное сну Ду Линян в «Пионовой беседке», которое Акбар Аббас называет «реальностью абсолютов»⁶. Эта идея подкрепляется знанием о том, что любовная линия — всего лишь часть воспоминания, истории, которой Жухуа делится с Юндином и Чуцзюань. Подобно сну, воспоминания Жухуа обитают в пространстве вне времени, независимом от его привычного хода. Таким образом, мы с трудом понимаем, как идет время в этой истории, не зная, когда наступают день и ночь. Это ощущение времени также сравним с тем, что Бахтин называет хронотопом древнегреческого романа: «В этом времени ничего не меняется: мир остается тем же, каким он был, биографически жизнь героев тоже не меняется, чувства их тоже остаются неизменными, люди даже не стареют в этом времени. Это пустое время ни в чем не оставляет никаких следов, никаких сохраняющихся примет своего течения» [19, с. 128]. Такое статичное время очень похоже на темпоральность сна в «Пионовой беседке», и поэтому его также можно назвать «космологическим временем», сохраняющим «наиболее интенсивную форму жизни и самое полное воплощение любви» по наблюдению Ся Чжицина и Дэвида Вана. Единственная временная отметка, «3811», дата и время их запланированного ухода из жизни, появляется только в последней сцене самоубийства, соединяя их любовь с секулярным миром.

Неожиданно открытое пространство, где развивается история 1987 г., создает резкий контраст между настоящим и прошлым, одновременно привнося в повествование неопределенность и нестабильность. В отличие от истории 1930-х гг., где течение времени неощутимо, этот мир наполнен суетливой тревогой. Такое беспокойство в основном обусловлено тем, что время Жухуа в мире людей ограничено семью днями. Когда Юндин и Чуцзюань с тревогой подсчитывают, сколько дней осталось Жухуа, течение времени становится явным, очевидным и значимым. Помимо этого, в мире 1987 г. ускоряющаяся темпоральность

⁶ «Опера связана с реальностью абсолютов, где короли могут позволить себе любить своих жен больше, чем королевство». Цит. по: [17, с. 43]

подчеркнута во всем. Когда Жухуа встречает Юндина в редакции газеты, важность времени проговаривается, когда она нетерпеливо спрашивает его, можно ли опубликовать объявление о поиске Шиэр Шао до 8 марта, годовщины их смерти. Более того, тот факт, что Юндин и Чуцзюань работают репортерами в газете, также подчеркивает линейность современной темпоральности, поскольку газета, в сущности, является продуктом уточнения и ускорения времени.

Хотя течение времени незначимо для истории 1930-х гг., оно становится заметным, ощутимым и измеряемым в мире 1987 г. В диалоге с Юндином Жухуа рассказывает, что ее отношения с Шиэр Шао длились всего шесть месяцев до самоубийства. Более того, Юндин признается, что его знания о прошлом весьма ограничены и он всегда проваливается на экзаменах по истории. Как газетный репортер, он озабочен только последними новостями и не испытывает особого энтузиазма к истории до встречи с Жухуа. Несмотря на то что он очарован рассказом Жухуа и прилагает большие усилия, чтобы узнать историю Гонконга 1930-х гг., ностальгия, которую он испытывает по этой эпохе, похожа на своего рода фетишизм. В одной из ироничных сцен фильма Юндин делает покупки в антикварном магазине, где все товары имеют цену, и хозяин с гордостью сообщает ему, что старая газета, которая в прежние времена продавалась всего за один цент, сегодня стоит гораздо больше. Как отмечает Мао Цзянь, антикварный магазин можно рассматривать как место, где продается время [11, с. 206]. Таким образом, магазин, где время становится товаром, служит метафорой эпохи 1980-х гг., когда время и чувства ценны только потому, что их можно обменять на деньги.

В отличие от «Пионовой беседки», где космологическое время сновидений и мира мертвых «дополняет обыденную реальность и секулярное время, не противоречит им» [13, с. 56], реальности 1930-х и 1980-х гг. вступают в конфликт. В отличие от остановленного и пустого времени 1930-х гг. в воспоминаниях Жухуа, время 1980-х — линейное, ускоряющееся и необратимое, оно подчеркивает постоянно меняющийся мир. Мы могли бы сказать, что персонаж призрака Жухуа основывается на традиционном сюжете об ученом и красавице. Она привносит статичное, призрачное и застывшее время в мир 1987 г.; ее возвращение в 1987 г. сталкивает космологическую и современную линейную темпоральность.

Одна из самых впечатляющих сцен в «Румянах» — та, в которой Жухуа и Юндин едут по городу в трамвае. Пока за окном движется пейзаж, они делятся друг с другом воспоминаниями о Гонконге. После того как Жухуа замечает изменения в городском ландшафте, следует монтаж кадров прошлого и настоящего. Вера Жухуа в неизменность сталкивается со свидетельством крушения всего, что, по ее мнению, должно оставаться прежним. Она плачет в глубоком разочаровании, когда понимает, что все, что было ей знакомо в Шитанцзюй, изменилось или исчезло. Далее Шиэр Шао не появляется в то время и на том месте, где раньше находилось здание Ихунлоу, и это скорее сбивает ее с толку, чем расстраивает. Когда Чуцзюань спрашивает, не опоздает ли Шиэр Шао, Жухуа решительно отрицает такую возможность, настаивая на том, что «он всегда пунктуален и никогда не

опаздывал на свидания». Самый же драматический конфликт двух темпоральностей происходит в финальной сцене, когда Жухуа наконец узнает, что Шиэр Шао выжил после самоубийства, женился на Шу Сянь (женщине, которую сосватали его родители) и нарушил свою клятву.

То, что переживает Жухуа в 1980-х гг., вместо классической романтической истории и торжества *цин* оборачивается злой шуткой. Этот поворот сюжета вызывает глубочайшее сочувствие горю Жухуа и демонстрирует, что вера в постоянство любви может существовать только в космологическом пространстве-времени, созданном ее собственным воображением. В отличие от Ду Линяна и других героинь историй об ученом и красавице, которые умирают из-за любви и возвращаются в мир в виде призраков, чтобы отомстить или вернуть свою любовь, путешествие Жухуа не делает ее любовь совершенной, а оставляет после себя бесконечную печаль из-за того, что возвышенная и неизменная любовь невозможна в реальном мире.

ТЕМПОРАЛЬНОСТЬ ОБРАТНОГО ОТСЧЕТА

Встреча Жухуа с Юань Юндином в 1980-х гг. также следует структуре сюжета *чжигуай сяошо* (志怪小说). Романтическая встреча женщины-призрака и молодого интеллектуала в этом типе сюжетов имеет долгую историю в китайской литературе. Мы можем найти доказательства в оригинальном романе «Яньчжи лоу»: после встречи с призраком Жухуа молодой человек считает себя «несчастливым шушэном» (书生, молодым книжником), который внезапно стал одержим призраками» [20, с. 103]. Другой известный гонконгский фильм о призраках, «Китайская история призраков» (1987), выпущенный в том же году, что и «Румяна», является типичным примером адаптации любовной истории «Ляо Чжай чжи и» (聊斋志异), где молодой интеллектуал влюбляется в красивую женщину-призрака и помогает ей освободиться от контроля духа старого дерева. «Румяна» и «Китайская история призраков» стали двумя самыми популярными фильмами 1987 г., что в некоторой степени свидетельствует о наличии общего интереса к подобным экранизациям в Гонконге 1980-х гг.

Однако возвращение духа Жухуа в 1980-х в качестве призрака является не только переосмыслением традиционной сказки об ученом и красавице-призраке. Я рассматриваю эту историю как современную интерпретацию традиционной «исторической сказки о призраках»⁷. Джудит Т.Цейтлин относит к этой литературной категории особый вид сказки о привидениях, для которой характерна связь с историей. В таких сказках присутствие смертного человека на месте исторических событий и переживаемое им чувство ностальгии пробуждают дух красоты, скрытый в тайных камнях. Такие духи, будучи воплощением падения

⁷ Концепция «исторической сказки о призраках» выдвинута Джудит Т.Цейтлин в ее статье «The Return of the Palace Lady: The Historical Ghost Story and Dynastic Fall» в сборнике под редакцией Дэвида Вана и Шан Вэй. См.: [21, с. 151–199].

династий, могут спровоцировать исторические катастрофы, связанные со взлетом и падением ушедшей династии. Смерть героинь-красавиц ассоциируется с концом правления династии и окончанием золотого века. Таким образом, главная проблема, которую затрагивают такие сказки, — не индивидуальный опыт смерти, а «проблема исторических изменений, течения коллективной истории человечества, измеряемой через падение одной династии и приход другой» [21, с. 151].

Одна из типичных сказок о привидениях такого рода — «Тэн Му цзуй ю Цзюйцзинъюань» (滕穆醉游聚景园记, «Посещение пьяным Тэн Му садов Цзюйцзин») в сборнике начала правления династии Мин «Цзяньдэн Синьхуа» (剪燈新話, «Новые сказки, поведанные у фитиля»). В этой сказке молодой ученый Тэн Му отправляется сдавать экзамен для поступления на государственную службу и проводит ночь в Линьане (臨安), бывшей столице династии Южная Сун. Тэн Му напивается и не может заснуть ночью. Из-за этого он идет гулять к руинам старого императорского сада, где встречает красивую женщину-призрака, которая утверждает, что она придворная фрейлина династии Сун. Женщина приглашает Тэн Му вместе полюбоваться пейзажем⁸. Скорбь ученого об ушедшем прошлом вызывает ее любовь и восхищение. Затем она возвращается с ним домой и живет с ним в браке, пока не обнаруживает, что больше не может существовать в человеческом мире⁹.

Придворная фрейлина — не единственный женский персонаж, который после смерти возвращается в земной мир. В других сказках могут встречаться персонажи непорочной мученицы и благородной куртизанки, которые возвращаются в мир живых. Общей чертой таких героинь является то, что каждая из них «умерла преждевременно и продолжила существование как беспокойный дух старой династии»; они еще не полностью исчезли и «поэтому могут вернуться, чтобы преследовать живого человека из нового мира» [21, с. 171]. Цель их возвращения состоит в том, чтобы «в этом призрачном существовании облегчить и успокоить болезненные воспоминания, пока они не забудутся»¹⁰.

Схожим образом в фильме «Румяна» показано значимое историческое место — район Шитанцзюй, где Жухуа и Юндин влюбляются. Фильм следует сюжету исторической сказки о призраках в своем глубинном стремлении вспомнить то, что забыто, в намерении найти то, что исчезло и затерялось на этом месте.

⁸ Придворная дама также просит свою горничную принести ей «фиолетовое шерстяное одеяло, белые нефритовые сосуды для вина с размолотыми цветами, сосуды с изумрудной глазурью и прекрасное вино», которые относятся к старому императорскому дому Сун и «больше не существуют» (「須臾，携紫氍毹，设白玉碾花樽，碧琉璃盏，醪醴馨香，非世所有」), чтобы усилить чувство ностальгии.

⁹ Джудит Цейтлин указывает на эротический подтекст, лежащий в основе пресловутого китайского преклонения перед прошлым: история «представляет настойчивый взгляд современного мужчины, который оборачивается назад, изголодавшийся по желанному, неуловимому прошлому» [22, с. 95–96].

¹⁰ Schmitt, *Ghost in the Middle Ages*, pp. 5–6. Цит. по [21, с. 198–199].

Мягкость, верность и благородство, которые проявляет Жухуа, — это не только ее личные качества, но также и символ ушедшей эпохи, по которой тоскуют люди 1980-х гг. Из-за Жухуа Юндин, который утверждал, что не знает истории, становится одержим Шитанцзюй эпохи 1930-х гг. В попытках восстановить прошлое он слушает рассказы Жухуа, читает старую газету и берет интервью у стариков в Наньбэйхане.

Заимствуя сюжет из традиционной сказки о привидениях, фильм встраивается в литературную традицию, имеющую долгую историю. Важно отметить, что в этой традиции сказок о призраках смерть человека переплетается с падением династии, победами и падением режима, а также подавленными историческими потрясениями. Появление мертвой красавицы в них тесно связано с трауром по ушедшей династии. В своем анализе таких сказок о призраках Цейтлин указывает, что их основная цель — не реконструкция прошлого, а разрешение кризиса в настоящем времени, вызванного травматическими воспоминаниями. Если историческая боль стоит в центре такого рода историй, то какая боль приводит призрак Жухуа в конкретный момент и место в фильме «Румяна»?

Как упоминалось выше, возвращение Жухуа в мир живых ограничено сроком в семь дней. Беспокойство о времени, вызванное обратным отсчетом оставшихся ей дней, имеет огромное значение в политическом контексте 1980-х гг. Тогда Гонконг столкнулся с обратным отсчетом времени до момента передачи власти в 1997 г. и грядущими в течение следующих пятидесяти лет изменениями. Слова-омонимы «призрак» (*зуй*) и «возвращение» (*зуй*) в китайском языке связывают популярность фильмов о привидениях в 1980-х гг. с этим политическим контекстом. Кроме того, Гонконгу пришлось столкнуться в 1982 г. с двумя важными отсчетами времени: визит Маргарет Тэтчер в Китай в 1982 г. положил начало обратному отсчету до перехода Гонконга к Китаю; подписание Объединенной китайско-британской декларации по вопросу передачи Гонконга положило начало отсчету периода «пятидесяти лет без изменений». В отличие от непрерывного, устремленного в бесконечность линейного времени «время в Гонконге отсчитывалось обратно, до момента прихода изменений... Когда обратный отсчет достиг нуля, Гонконг был возвращен Китаю, страна начала жить в новой темпоральности» [23, с. 51]. Конечная точка обратного отсчета была предопределена, он вел к порогу, за которым прошлая эпоха исчезнет навсегда. Таким образом, эта перевернутая темпоральность указывает на своеобразную «гибель династии», которая предопределена в будущем, а не случилась в прошлом.

Период обратного отсчета до момента передачи Гонконга в 1997 г. был точно определен, но обратный отсчет «пятидесятилетия без изменений» может вызывать еще большую неуверенность в будущем, а также подозрения относительно соблюдения Китаем взятых обязательств. Когда Чуцзюань спрашивает Жухуа, как ее одежда смогла сохраниться в таком хорошем виде в течение пятидесяти лет, она цитирует китайско-британское совместное заявление: «Пятьдесят лет без изменений? Как эта ткань могла быть схороненной под землей пятьдесят лет и остаться такой плотной, что я не могу ее порвать?» Ее вопрос демонстрирует

неверие в данное Китаем обещание и выражает тревогу по поводу приближения *дасянь* (大限, судного дня), который начнет отсчет пятидесяти лет. Беспокойство, вызванное утекающим временем, и страх перед неопределенным будущим напрямую передаются зрителям через отсчет времени, в течение которого Жухуа разрешено оставаться в мире живых. В этом смысле призрак Жухуа олицетворяет тревогу по поводу времени или же коллективную *хронофобию*¹¹ Гонконга 1980-х. Страх и неуверенность в будущем призывают призрак Жухуа и побуждают ее блуждать между 1980-ми и 1930-ми гг., чтобы подвергнуть сомнению соблюдение пятидесятилетнего обязательства. По сравнению с традиционной исторической сказкой о призраках, где появление призрака вызвано хаосом, случившимся в прошлом, призрак Жухуа возвращается из-за травмы, которая произойдет в будущем.

Функция зеркал показана в одной из сцен 1930-х гг. Когда Жухуа впервые появляется в самом начале истории, мы видим ее образ, отраженный в зеркале, и она поет песню «Кэту Цюхэнь». И сразу после того, как Жухуа и Шиэр Шао проглотили опиум, чтобы совершить самоубийство, наступает еще один момент, когда они смотрят в зеркало на стене. В этом зеркале мы видим отражение их размытых и болезненных лиц. Использование здесь зеркального отражения может напомнить нам о теории Лакана о нарциссической и воображаемой природе любви [26, с. 132, 180]. В «Пионовой беседке» зеркало также играет важную роль в пробуждении *цин* Линян. Как утверждает Ли Хуэйи, «своевольная сила страсти происходит от взгляда в зеркало, восприятия себя с точки зрения желающего другого» [13, с. 54]. Фильм также напоминает нам о нарциссизме и субъективности рассказанной Жухуа истории в сцене, когда Чуцзюань узнает, что Жухуа романтизировала историю своей любви и умолчала о том, что она положила снотворное в воду Шиэр Шао. Она — единственный рассказчик этой истории, голос Шиэр Шао полностью отсутствует в повествовании. Настойчивость Жухуа в поисках Шиэр Шао обусловлена ее стремлением к переживанию собственной цельности, а не ожиданием воссоединения с возлюбленным.

Заключительная сцена фильма особенно важна. Прежде чем Жухуа, Юндин и Чуцзюань встречают Шиэр Шао возле съемочной площадки, одна актриса жалуется на нелепость того, что она одновременно играет роль призрака и воительницы. В следующих сценах, когда Жухуа и Шиэр Шао наконец встречаются, эта актриса несколько раз пролетает на тросах в воздухе на заднем плане их печального воссоединения, привнося абсурд в ситуацию. Более того, когда Жухуа возвращает Шиэр Шао румяна, символ их любви, и в конце уходит от него, вокруг них валяется какое-то съемочное оборудование, а над головой Жухуа светит ряд прожекторов. Эта тревожная мизансцена намекает на то, что Жухуа — не что

¹¹ Памела Ли описывает хронофобию как «переживание беспокойства и тревоги по поводу времени; чувство того, что события развиваются слишком быстро и поэтому их трудно осмыслить» [24]. А Пауль Лихтенштейн и Петер Аннас связали эту фобию с некоторыми травматическими переживаниями в детстве [25, с. 27–37].

иное, как вымышленный персонаж, созданный кинематографом. Эта сцена, являясь пародией на кино само по себе, подчеркивает, что персонаж Жухуа, а также сам сюжет фильма являются вымышленными.

История Жухуа, таким образом, может быть рассмотрена как инсценировка конца самого города и проекция будущей травмы. В перевернутой темпоральности фильм «Румяна» предугадывает падение Гонконга, которое еще не произошло, но кажется уже случившимся. Дэвид Ван изобретает понятие «постлоялист» (*хоуиминь*) для обозначения современного человека, который сталкивается с противоречиями, трудностями и неуверенностью, вызванными изменением пространства и разрывом времени в эпоху модерна и постмодерна¹². Основываясь на его теории, я утверждаю, что Жухуа следует рассматривать как «предлоялиста», дрейфующего в «предыстории» города, который еще не сформировался, но, кажется, уже исчез. Вместо того, чтобы смягчить болезненные воспоминания о прошлом, ее появление усугубляет и усиливает их, заставляет их постоянно беспокоить город.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В данной статье проводится анализ того, как в фильме «Румяна» (1987) адаптированы и видоизменены традиционные сюжеты о призраках и как кинематографическое беспокойство о времени связано с темпоральностью обратного отсчета времени в Гонконге 1980-х гг. Помещая «Румяна» в контекст генеалогии сюжетов о призраках и конкретную политическую обстановку, я утверждаю, что в «Румянах» трансформируются традиционные сюжеты *цайцзы-цзяжэнь* и «историческая сказка о призраках» с целью создания особой темпоральности обратного отсчета времени в Гонконге. Конфликт между современным линейным временем и космологическим призрачным временем подразумевает невозможность неизменной верности и, следовательно, ставит под сомнение достоверность обещанных «пятидесяти лет без изменений». Кроме того, именно темпоральность обратного отсчета времени в Гонконге подготавливает травму в будущем и призывает в мир призрак Жухуа, чтобы инсценировать гибель Гонконга.

Литература

1. *Li Cheuk-to*. Introduction // *Phantoms of the Hong Kong Cinema*. The 13th Hong Kong International Film Festival. Hong Kong: Urban Council, 1989. P. 3–9.

¹² Первоначально термин *иминь* (лоялист) обозначает того, кто отказывается служить новому правлению при смене династий, демонстрируя тем самым свою приверженность старому режиму. Такие люди отделяются от хода времени, которое кажется исчезнувшим из современного им мира. В каком-то смысле призрак Жухуа, с ее преданностью любви, является лоялистом, или, скорее, предлоялистом, изобретением тех постлоялистов, которые стремятся создать новую историческую легитимность, сопротивляющуюся дискурсу, ориентированному на Китай [16, с. 7].

2. *Cheung Esther M. K.* The City that Haunts: The Uncanny in Fruit Chan's Made in Hong Kong // *Between Hong and World: a Reader in Hong Kong Cinema*. Hong Kong: Oxford University Press, 2004. P. 353–368.
3. *Fu Poshek.* *Between Shanghai and Hong Kong: The Politics of Chinese Cinemas*. Stanford: Stanford University Press, 2003.
4. *Lee Leo Ou-fan.* *Shanghai Modern: The Flowering of a New Urban Culture in China, 1930–1945*. Cambridge: Harvard University Press, 1999.
5. *Teo S.* *The Extra Dimensions*. London: British Film Institute, 1997.
6. *Sek Kei.* *The Wandering Spook // Phantoms of the Hong Kong Cinema*. The 13th Hong Kong International Film Festival. Hong Kong: Urban Council, 1989. P. 13–16.
7. *Chow R.* *A Souvenir of Love // Modern Chinese Literature*. 1993. № 7 (2). P. 59–78.
8. *Fujii Rumi.* *How and Why Fictions Enable People to Memorize Hong Kong // Literary Hong Kong and Lilian Lee / ed. by Kwok-Kou Chan*. Taipei: Rye Field Publications, 2000. P. 81–98.
9. *Chen Li-fen.* *Popular Culture and Historical Association // Literary Hong Kong and Lilian Lee / ed. by Kwok-Kou Chan*. Taipei: Rye Field Publications, 2000. P. 119–140.
10. *Leung Ping-kwan.* *Stanley Kwan: Between China and Hong Kong // In Critical Proximity: The Visual Memories of Stanley Kwan*. Hong Kong: Joint Publishing, 2007. P. 12–19. (In Chinese)
11. *Mao Jian.* *Hong Kong Tense // Literary Hong Kong and Lilian Lee / ed. by Kwok-Kou Chan*. Taipei: Rye Field Publications, 2000. P. 198–206.
12. *Lee Haiyan.* *Revolution of the Heart: A Genealogy of Love in China, 1900–1950*. Stanford: Stanford University Press, 2010.
13. *Lee Wai-ye.* *Enchantment and Disenchantment: Love and Illusion in Chinese*. Literature. Princeton: Princeton University Press, 1993.
14. *Wang David Der-Wei.* *The Monster That Is History: History, Violence, and Fictional Writing in Twentieth-Century China*. Berkeley: University of California Press, 2004.
15. *Тан Сянь-цзу.* *Пионовая беседка / перевод Л. Н. Меньшикова // Классическая драма Востока*. М.: Художественная литература, 1976. С. 449–471.
16. 王德威. 後遺民寫作. 台北: 麦田, 2007. 328頁. [Ван Дэвэй. Постлюблистское творчество. Тайбэй: Майтянь, 2007.] (На кит. яз.)
17. *Hsia C. T.* *C. T. Hsia on Chinese Literature*. New York: Columbia University Press, 2004.
18. *Abbas A.* *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 1997.
19. *Бахтин М.* *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики*. М.: Художественная литература, 1975. С. 234–407.
20. 李碧华. 胭脂扣. 香港: 天地图书有限公司, 2008. 193頁. [Ли Лилиан. Румяна. Гонконг: Тяньди тушу юсянь гунсы, 2008.] (На кит. яз.)
21. *Zeitlin J. T.* *The Return of the Palace Lady: The Historical Ghost Story and Dynastic Fall // Dynastic Crisis and Cultural Innovation from the Late Ming to the Late Qing and Beyond / David Derwei Wang and Shang Wei (eds)*. Cambridge MA and London: Harvard University Press, 2005. P. 151–199.
22. *Zeitlin J. T.* *The Phantom Heroine: Ghosts and Gender in Seventeenth-Century Chinese Literature*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2007.
23. *Ren Hai.* *Neoliberalism and Culture in China and Hong Kong: The Countdown of Time*. London: Routledge, 2010.
24. *Lee P.* *Chronophobia: On Time in the Art of the 1960s*. Cambridge: MIT Press, 2004.

25. Lichtenstein P, Annas P. Heritability and Prevalence of Specific Fears and Phobias in Childhood // Child Psychology & Psychiatry & Allied Disciplines (Psychology and Behavioral Sciences Collection). 2000 Oct. 41 (7). P.927–937.
26. Lacan J. The Seminar of Jacques Lacan: On Feminine Sexuality, the Limits of Love and Knowledge. Book XX. New York: W. W. Norton & Company, 1999.

References

1. Li Cheuk-to. Introduction. *Phantoms of the Hong Kong Cinema. The 13th Hong Kong International Film Festival*. Hong Kong, Urban Council, 1989. P.3–9.
2. Cheung Esther M. K. The City that Haunts: The Uncanny in Fruit Chan's Made in Hong Kong. *Between Hong and World: a Reader in Hong Kong Cinema*. Hong Kong, Oxford University Press, 2004. P.353–368.
3. Fu Poshek. *Between Shanghai and Hong Kong: The Politics of Chinese Cinemas*. Stanford, Stanford University Press, 2003.
4. Lee Leo Ou-fan. *Shanghai Modern: The Flowering of a New Urban Culture in China, 1930–1945*. Cambridge, Harvard University Press, 1999.
5. Teo S. *The Extra Dimensions*. London, British Film Institute, 1997.
6. Sek Kei. The Wandering Spook. *Phantoms of the Hong Kong Cinema. The 13th Hong Kong International Film Festival*. Hong Kong, Urban Council, 1989. P.13–16.
7. Chow Rey. A Souvenir of Love. *Modern Chinese Literature*. 1993. No. 7 (2). P.59–78.
8. Fujii Rumi. How and Why Fictions Enable People to Memorize Hong Kong. *Literary Hong Kong and Lilian Lee* / ed. by Kwok-Kou Chan. Taipei, Rye Field Publications, 2000. P.81–98.
9. Chen Li-fen. Popular Culture and Historical Association. *Literary Hong Kong and Lilian Lee* / ed. by Kwok-Kou Chan. Taipei, Rye Field Publications, 2000. P.119–140.
10. Leung Ping-kwan. Stanley Kwan: Between China and Hong Kong. *In Critical Proximity: The Visual Memories of Stanley Kwan*. Hong Kong, Joint Publishing, 2007. P.12–19. (In Chinese)
11. Mao Jian. Hong Kong Tense. *Literature Hong Kong and Lilian Lee* / ed. by Kwok-Kou Chan. Taipei, Rye Field Publications, 2000. P.198–206.
12. Lee Haiyan. *Revolution of the Heart: A Genealogy of Love in China, 1900–1950*. Stanford, Stanford University Press, 2010.
13. Lee Wai-ye. *Enchantment and Disenchantment: Love and Illusion in Chinese Literature*. Princeton, Princeton University Press, 1993.
14. Wang David Der-Wei. *The Monster That Is History: History, Violence, and Fictional Writing in Twentieth-Century China*. Berkeley, University of California Press, 2004.
15. Tang Xianzu. Peony Pavilion / transl. by L. N. Menshikov. *Classical Drama of the Orient*. Moscow, Khudozhestvennaia Literatura Publ., 1976. P.449–471. (In Russian)
16. Wang David Der-Wei. *Post-Loyalist Writing*. Taipei, Rye Field Publication, 2007. (In Chinese)
17. Hsia C. T. C. T. *Hsia on Chinese Literature*. New York, Columbia University Press, 2004.
18. Abbas A. *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance*. Hong Kong, Hong Kong University Press, 1997.
19. Bakhtin M. Forms of Time and Chronotope in the Novel. *Bakhtin M. Issues of Literature and Aesthetics*. Moscow, Khudozhestvennaia Literatura Publ., 1975. P.234–407. (In Russian)
20. Lee Lilian. *Rouge*. Hong Kong, Cosmos Books, 2008. (In Chinese)
21. Zeitlin J. T. The Return of the Palace Lady: The Historical Ghost Story and Dynastic Fall. *Dynastic Crisis and Cultural Innovation from the Late Ming to the Late Qing and Beyond* / David

- Derwei Wang and Shang Wei (eds). Cambridge MA and London, Harvard University Press, 2005. P. 151–199.
22. Zeitlin J. T. *The Phantom Heroine: Ghosts and Gender in Seventeenth-Century Chinese Literature*. Honolulu, University of Hawaii Press, 2007.
 23. Ren Hai. *Neoliberalism and Culture in China and Hong Kong: The Countdown of Time*. London, Routledge, 2010.
 24. Lee Pamela. *Chronophobia: On Time in the Art of the 1960s*. Cambridge, MIT Press, 2004.
 25. Lichtenstein Paul, Annas Peter. Heritability and Prevalence of Specific Fears and Phobias in Childhood. *Child Psychology & Psychiatry & Allied Disciplines (Psychology and Behavioral Sciences Collection)*. 2000 Oct. No. 41 (7). P. 927–937.
 26. Lacan J. *The Seminar of Jacques Lacan: On Feminine Sexuality, the Limits of Love and Knowledge. Book XX*. New York, W. W. Norton & Company, 1999.

Митькина Е. И.

(Санкт-Петербургский государственный университет, Россия)

ТВОРЧЕСТВО ЦЮ СЯЛУНА: АМЕРИКАНСКИЙ ДЕТЕКТИВ С КИТАЙСКИМИ КОРНЯМИ

Аннотация: Цю Сяолун — американский писатель китайского происхождения, он родился в Китае, однако с 1988 г. проживает в США. Его перу принадлежат одиннадцать романов об инспекторе Чэне, живущем в Шанхае и расследующем преступления, совершенные в этом городе. Одна из особенностей творчества Цю Сяолуна — это поэтические вставки. Его главный герой — человек образованный, сам пишет стихи, переводит и активно использует китайское поэтическое наследие для выражения чувств. Автор использует форму детективного романа, чтобы показать различные проблемы современного Китая (охватываемый период — с 1990-х гг. до наших дней).

Ключевые слова: детективный жанр, детективный роман, Цю Сяолун, китайский детективный роман.

Mitkina Evgenia

(St. Petersburg State University, Russia)

QIU XIAOLONG'S NOVELS: AMERICAN DETECTIVE STORIES WITH CHINESE ROOTS

Abstract: Qiu Xiaolong is an American writer born in China, but he has been living in the United States since 1988. He wrote eleven novels about Inspector Chen, who lives in Shanghai and investigates crimes committed in that city. One of the features of Qiu Xiaolong's work is insertions of poetry. Its main character is an educated person, he writes poetry himself, translates and actively uses the Chinese poetic heritage to express feelings. The author uses the form of a detective novel to show the various problems of modern China (the period covered is from the 1990s to the present day).

Keywords: detective genre, detective novel, Qiu Xiaolong, Chinese detective novel.

В последнее время особый интерес у читателей все чаще вызывают произведения писателей китайского происхождения, пишущих на английском языке. Будучи урожденными китайцами, они впитали культуру своей родины, но при этом уже являются носителями и западной культуры, понимают менталитет другой нации и знают, что именно будет интересно и понятно западному читателю. Среди них, например, Июнь Ли, вошедшая в десятку лучших молодых авторов Америки (в России в 2018 г. вышел перевод ее романа «Добрее одиночества»); Ха Цзинь, который получил множество наград и был номинирован на Пулитцеровскую премию; Шань Са, получившая Гонкуровскую премию за романы на французском языке (в России изданы несколько ее произведений, в том числе «Врата небесного спокойствия» и «Играющая в го») и др. Среди этих писателей выделяется Цю Сяолун (裘小龙), романы которого относятся к детективному жанру.

Цю Сяолун может считаться американским писателем, потому что пишет исключительно на английском языке, однако его произведения по большей части посвящены Китаю и демонстрируют глубокую связь с китайской культурой и бытом, а потому его творчество можно причислить к достижениям современных китайских писателей.

Цю Сяолун родился в Шанхае в 1953 г. в семье владельца небольшой парфюмерной компании [1]. У него есть также брат — инвалид с детства и младшая сестра. Во время «культурной революции» Цю должны были отправить в деревню, но разрешили остаться в Шанхае, так как он постоянно болел бронхитом. Он проводил много времени, занимаясь *тайцзицюанем* в парке в северной части набережной Вайтань, где однажды заметил группу людей, изучающих английский язык. Цю решил к ним присоединиться, и с этого момента началось его увлечение английским языком [2]. В 1978 г. он получил бакалаврский диплом в Восточно-китайском педагогическом университете.

В конце 70-х гг. XX в. Цю Сяолун стал учеником известного китайского поэта Бянь Чжилина (卞之琳), который и вдохновил его на поэтическое творчество, а позднее — на написание произведений на английском языке [3, с. 6]. В 1980-х гг. Цю Сяолун публиковал свои поэтические работы, которые удостоивались различных премий. Также он писал критические работы и делал переводы, и вскоре стал членом Союза китайских писателей, а в 1981 г. получил степень магистра по специальности «Английская литература» в Китайской академии общественных наук.

Цю Сяолун интересовался творчеством Томаса Элиота и в 1988 г. получил стипендию от Фонда Форда (Ford Foundation) для написания работы об этом поэте и писателе, и поехал в Вашингтонский университет в Сент-Луисе, так как Элиот родился в этом городе, а его дед основал этот университет. В 1989 г. в Китае произошли значительные социальные потрясения, и в одной из местных газет появилось упоминание о том, что Цю Сяолун собирал средства для мятежных студентов. Поэтому писатель был вынужден остаться в США. Его супруга Ван Лицзюнь, на которой писатель женился незадолго до получения стипендии, также приехала к нему. Через год у пары родилась дочь Джулия [3]. В США он получил сначала степень магистра (1993) а затем доктора наук (1995) по сравнительному литературоведению в Университете Вашингтона в Сент-Луисе.

В 1996 г. Цю Сяолун выиграл поэтический конкурс писателей художественного совета Миссури (Missouri Arts Council Writers Biennial Award), написав стихотворение на английском языке, и получил звание «Поэта штата Миссури», причем судьи этого конкурса были уверены, что английский для Цю Сяолуна — родной язык, предполагая, что он был эмигрантом во втором или третьем поколении. В настоящее время писатель живет в Сент-Луисе со своей семьей [5].

Именно в США Цю Сяолун начал писать детективные произведения на английском языке об инспекторе Чэне: «Шанхайский синдром» (Death of a Red Heroine, 2000), «Закон триады» (A Loyal Character Dancer, 2002), «Когда красное становится черным» (When Red is Black, 2004), «Дело двух городов» (A Case of Two

Cities, 2006), «Красное традиционное платье» (A Red Mandarin Dress, 2007), «Дело Мао» (The Mao Case, 2009), «Не плачь, озеро Тайху» (Don't Cry, Tai Lake, 2012), «Загадка Китая» (Enigma of China, 2013), «Шанхайское искупление» (Shanghai Redemption, 2015), «Быть детективом Чэнем» (Becoming Inspector Chen, 2016), «Задержи дыхание, Китай» (Hold Your Breath, China, 2019).

Кроме детективных романов, Цю Сяолун опубликовал в США свои переводы стихотворений китайских поэтов: «Сокровищница китайской любовной поэзии» (Treasury of Chinese Love Poems, 2003) и «Вспоминая эпоху Тан» (Evoking Tang, 2007), а также — в 2008 г. — сборник коротких рассказов «Годы красной пыли» (Years of Red Dust).

Первым в творчестве писателя стал роман «Шанхайский синдром» (в оригинале — «Смерть красной героини»), над которым Цю Сяолун работал два года. Примечательно то, что именно за эту книгу Цю Сяолун первым из китайских писателей удостоился в 2001 г. престижной литературной премии Энтони (Anthony Award) за лучший детективный роман года, а также был номинирован на премию Эдгара Аллана По.

С детективными произведениями писатель был хорошо знаком, многие известные книги он прочитал еще в юности. В одном из интервью писатель сказал: «Кроме классических детективных романов Конан Дойля и Агаты Кристи, я очень люблю творчество двух шведов¹, созданные ими детективы очень реалистичны; они не какие-то сверхлюди, конец всегда довольно неожиданный, а в ходе расследования раскрываются судьбы героев, а также затрагиваются социальные проблемы» [6].

Цю Сяолун решил использовать форму детективного произведения, чтобы показать жизнь современного китайского общества. Отвечая на вопрос, почему он начал в Америке писать на английском языке романы, а не стихи, Цю Сяолун говорил, что стихи призваны выражать личные чувства человека, а ему хотелось бы посредством литературной прозы выразить свои мысли по поводу тех масштабных изменений, которые происходят на его родине, а также рассказать об этих переменах западному читателю [7, с. 48].

В своих произведениях он поднимает разные актуальные для современного Китая темы: коррупции («Шанхайское искупление»), загрязнения окружающей среды («Не плачь, озеро Тайху», «Задержи дыхание, Китай»). В ходе расследований инспектору Чэню приходится сталкиваться с преступлениями, которые затрагивают имидж его страны, могут повлиять на социальную стабильность, бросить тень на репутацию партии и правительства, а также с теми, в которых замешаны избалованные дети партийной элиты. Поэтому власти или его руководство постоянно вмешиваются в ход расследования, и инспектору приходится

¹ Шведские писатели, о которых говорил Цю Сяолун, — это Май Шёвалль (Maj Sjöwall, 1935–2020) и Пер Валё (Per Wahlöö, 1926–1975). Вдвоем они создали цикл, состоявший из десяти детективов, главным героем которых был стокгольмский детектив Мартин Бек.

балансируют между стремлением восстановить справедливость, соображениями совести и компромиссом, соглашательством [8, с. 110].

Сам писатель говорил, что детектив имеет устоявшуюся модель и элементы, и это как раз подходило для его целей, так как, взявшись за написание крупного произведения, он боялся не справиться именно с композицией, а детективная форма давала путь решения этой проблемы. Кроме того, он отмечал, что в западном детективе есть одно направление — социальный детектив (основоположником которого считается Пер Валё), и оно особенно близко ему, поскольку для писателей этого направления не так важно найти убийцу, как объяснить социальный, политический и культурный фон совершения преступления [3, с. 10].

Он описал своего героя, инспектора Чэня, как человека, увлекающегося поэзией, прекрасно знающего английский и к тому же интересующегося творчеством Томаса Элиота. «Мой герой — представитель интеллигенции, потому что мне необходимы его размышления. Он не обязательно должен знать, как решить современные социальные проблемы, но он должен обладать способностью к анализу», — говорит Цю Сяолун о своем персонаже [6].

Некоторые факты в биографии инспектора Чэня совпадают с реалиями жизни самого автора, например в «Законе триады» описывается, как главный герой во время «культурной революции» учил английский в парке, занимаясь *тайцзи-цюанем*. Как было сказано выше, так на самом деле учил английский сам Цю Сяолун [9]. Однако сам писатель настаивает на том, что нельзя идентифицировать автора и его героя. В одном из интервью, говоря о любимом поэте Т. Элиоте, он сказал, что именно согласно взглядам Элиота, автор не может и не должен отождествлять себя с героем своего произведения [9]. Он говорит, что он сам и протагонист делали разный выбор в жизни: Чэнь Чао — член Компартии, писатель никогда им не был, как не был и полицейским. «Через образ Чэня я представляю, что я мог бы сделать, если бы остался в Китае. В идеале я хотел бы, чтобы он делал гораздо больше, смелее, решительнее, хотя я понимаю, что он должен работать в системе», — так говорил Цю в одном из интервью [3]. В другом интервью [11] Цю Сяолун намекнул, что инспектор Чэнь, возможно, будет уволен в следующем романе.

Инспектор Чэнь в романах Цю Сяолуна — почтительный сын. Где бы он ни был, каким бы сложным делом ни занимался, он всегда помнит о своей матери. Нежные отношения связывают его и с женщинами, с которыми у него завязываются романтические отношения. Интересно, что в романах Цю Сяолуна женщины инспектора Чэня часто становятся его помощницами в расследованиях [12, с. 13] (в отличие, например, от английского Шерлока Холмса или китайского Хо Сана, у которых не было ни подруг, ни жен).

В «Шанхайском синдроме» события происходят в середине 90-х гг. XX в. в Шанхае. Инспектор Чэнь берется за расследование убийства молодой женщины, отличницы труда. В отличие от многих запутанных детективных историй, в «Шанхайском синдроме» всего один подозреваемый; более того, уже скоро становится ясна личность убийцы, поэтому главному герою необходимо сделать

так, чтобы убийца получил по заслугам, а это непросто, учитывая тот факт, что преступник — сын известного партийного деятеля, и даже начальство инспектора Чэня пытается помешать его расследованию. Инспектор Чэнь отличается честностью и стремлением во что бы то ни стало восстановить справедливость, но в процессе своей работы он вынужден считаться с мнением своих начальников, для которых на первом месте стоит политическая безопасность, и ради нее они готовы отказаться и от расследования страшного убийства, и от идеи наказания виновного [9].

Особенностью этого романа (как, впрочем, и следующих романов Цю Сяолуна) является то, что детективная композиция произведения, по сути, служит лишь инструментом для социальной критики. Главный герой, хотя и не представляет собой некий идеальный образец гениального детектива, умеет очень тонко анализировать все происходящее вокруг него: это касается не только деталей преступления, но и общей ситуации в стране и обществе, настроения его знакомых и друзей, а также тех людей, с которыми ему приходится иметь дело в ходе работы. В итоге все эти мельчайшие детали складываются в единую картину китайского общества середины 90-х гг. XX в.

«Шанхайский синдром», хотя и написан по-английски, все-таки представляет собой образец детективного романа, отличного от классических западных романов этого жанра. Здесь много поэтических вставок: китайских стихотворений древности (так, например, словами танского поэта Мэн Цзяо (751–814) «Кто может ручаться, что малой травинки душа // Всей мерой отплатит за теплую ласку весны!»² автор описывает чувства главного персонажа [13, с. 107]), с которыми инспектор Чэнь ассоциирует некоторых людей; американских стихотворений, прежде всего поэта Томаса Элиота; встречаются и отсылки к роману «Сон в Красном тереме» — но все это как бы вплетается в картину современной жизни, служит ее характеристикой. В произведениях Цю Сяолуна соседствуют логическое и образное мышление, напряженная интрига и лиричность, прагматизм и романтизм [14, с. 10].

Во всех романах Цю Сяолуна поэтические вставки занимают важное место. Примечательно также и то, что главный герой, инспектор Чэнь, сам является поэтом, очень талантливым, по отзывам многих его рецензентов, и иногда и он сам, и некоторые его друзья и знакомые не могут определить, какое из своих занятий он ставит на первое место: работу в полиции или литературное творчество. Даже люди, знающие его совсем недавно, замечают, что он не такой, как остальные полицейские. И действительно, инспектор Чэнь постоянно пытается поставить себя на место других людей, и во многом именно эта его особенность помогает раскрыть преступление. Он анализирует поступки людей: так, в частности, он пытался представить себе, какой на самом деле была женщина, убийство которой он расследовал, чего она хотела от жизни, к чему стремилась, кого любила. Таким образом, большая часть догадок относительно этого дела появляется у ин-

² Пер. В. М. Алексеева.

спектора Чэня именно благодаря его собственным представлениям о характере людей, и такие догадки в конце концов оказываются верными. По словам писателя, Чэнь Чао (инспектор Чэнь) — прежде всего человек, «пытающийся выжить в современном ему обществе», автору хотелось бы, чтобы его герой мог сделать больше, но «он преуспевает в этой политической системе, а потому знает, что должен и чего не должен делать, к тому же он осведомлен о противоборстве разных ценностей и идеологий, что более или менее символично для этого переходного времени» [6].

В «Шанхайском синдроме» ощущается острая социальная критика, которая выражается в нежелании партийных руководителей разоблачать преступников, принадлежащих к семьям так называемой партийной элиты, и в некоей смутной идее, не выраженной инспектором Чэнем напрямую, но так или иначе ясной для него, что даже при существующей политической системе равенства между людьми нет и скорее всего не будет, и в разочаровании главного героя, добившегося наконец наказания для убийцы, но затем узнавшего из газет, что убийство женщины, не имеющее никакого отношения к политике, было охарактеризовано, как «результат тлетворного влияния Запада».

Этот роман получил положительную оценку от многих ведущих изданий США, таких как *The Wall Street Journal*, *Library Journal*, *Booklist*. Также «Шанхайский синдром» вошел в десятку лучших книг 2000 г. по итогам сообщества радиостанций *National Public Radio*. Журнал *Publishers Weekly* так отзывается о романе: «Автор, являясь писателем и критиком, наполнил повествование большим количеством отсылок к классической китайской литературе, совмещая тонкую поэзию с жестоким убийством, поэтому роман читается как перевод какого-то древнего текста, наложенного на современную интригу» [5]. Сам писатель заявил: «Большинство китайских романов содержат гораздо больше поэзии, чем западные, — обычно в начале главы, в середине и в конце, а еще иногда для того, чтобы ввести нового персонажа. Я старался придерживаться этой традиции китайской литературы» [6].

Одной из проблем, с которыми столкнулся Цю Сяолун в процессе написания романа, были разные термины и актуальные слова, понятные любому китайцу без лишних пояснений, но требующие обязательного толкования для людей из других стран. По мнению самого писателя, сноски уместны в научной статье, а в художественном произведении они лишь утяжеляют текст [3, с. 11]. Поэтому одной из важных задач для него было объяснение каких-то понятий и явлений в самом тексте. И, судя по популярности его произведений, ему это удалось, его романы не только служат развлечению, но и образуют западного читателя. Как говорит сам писатель, особая трудность для него состоит в том, чтобы донести до читателя некоторые понятия, характерные только для Китая в определенный момент времени, как, например, «танец верности Мао» (忠字舞). К удивлению Цю Сяолуна, оказалось, что не только иностранцы, но даже его земляки, живущие в Китае, не всегда понимают суть таких явлений.

Первый роман Цю Сяолуна, тогда еще никому не известного писателя, практически сразу согласилось опубликовать издательство «Сохо», которое подписа-

ло с ним контракт на создание еще двух книг. «Шанхайский синдром» переиздавался в США четыре раза и пользовался огромной популярностью, также он был переведен на французский, немецкий, японский, русский языки, а издательство «Шанхай вэнь чубаньшэ» (上海文艺出版社) опубликовало роман на китайском языке. Однако, по признанию самого автора, его очень удивило то, что роман «Шанхайский синдром» решили опубликовать в Китае, и он остался недоволен этим переводом, потому что оригинальный текст сильно исказили. В китайском издании действие происходит в некоем городе, который не называется (в оригинальном произведении действие происходит в Шанхае); также были изменены все названия улиц, убраны все политические высказывания [6]. Тем не менее в Китае творчеству Цю Сяолуну уделяется большое внимание, его романы переводят на китайский язык, так как его творчество способствовало выходу китайской литературы на мировую арену, подготавливая западного читателя к ее восприятию.

О своем первом романе Цю Сяолун сказал: «Изначально я не хотел писать чисто детективный роман. В западной детективной литературе есть отдельное направление, в котором внимание уделяется преимущественно социальным проблемам, и в таких произведениях присутствует доля иронии. На факультете социологии Калифорнийского университета мой роман используют в качестве учебного пособия» [9].

В двух последующих романах: «Закон триады» и «Когда красное становится черным» — действие также происходит в Шанхае 1990-х гг., здесь много описаний самого города, который автор знает очень хорошо. Основные герои практически те же, что и в первом романе, но, как заметил Цю Сяолун, его персонажи меняются вслед за изменениями, происходящими в самом Китае. Это касается в первую очередь инспектора Чэня, в частности его отношения к социальным преобразованиям, он все яснее понимает, что может и чего не может сделать, будучи полицейским, однако это не мешает ему хорошо выполнять свою работу. В этих романах некоторые герои перестают выглядеть для читателя такими безусловно идеальными, какими казались в первом романе, это тоже естественный процесс, потому что их жизнь не стоит на месте, как и жизнь всего общества.

Цю Сяолун почти каждый год приезжает в Китай, и, по его признанию, изменения там действительно происходят очень быстро, и жизнь, например, в Шанхае сейчас гораздо более живая и разнообразная, чем в США [6].

Один из последних романов Цю Сяолуна — «Шанхайское искупление», он написан по мотивам известного в то время скандала, связанного с высшим руководством Чунцина. Роман вошел в десятку лучших книг 2015 г. по версии газеты The Wall Street Journal [15].

«Культурная революция» проходит красной нитью практически через все произведения Цю Сяолуна. Даже когда речь идет о современности, автор показывает, что «культурная революция» оказала сильное влияние на героев, и это привело в итоге к разного рода трагедиям. Однако в отличие от других писателей, напрямую описывавших ужасы того периода в истории Китая, Цю Сяолун говорит

о ней косвенно, и тем не менее читатель видит, какую роль, какое разрушающее воздействие на жизни и души людей она оказала. По мнению Цю Сяолуна, нужно больше писать на эту тему, потому что если те, кто пережил то время, будут молчать, то для молодого поколения этот период истории просто исчезнет [9]. Отец инспектора Чэня пострадал в те годы, что оставило шрам в душе инспектора и повлияло на его дальнейший жизненный путь: вместо того, чтобы, как автор самого произведения, стать поэтом или переводчиком, Чэнь был распределен на работу в полицию. Поиск справедливости и защита общественной безопасности стали делом его жизни. Однако многим преступникам и жертвам, с которыми в процессе расследований приходится сталкиваться инспектору, повезло меньше, их душевные травмы и не сложившиеся судьбы приводят к трагедиям. Исследователь творчества Цю Сяолуна Вэй Цзинъи делит персонажей романов на четыре основных типа: люди пожилые, придерживающиеся своих устоявшихся взглядов; люди среднего возраста, которые развиваются в ногу со временем, обладают уже более гибкими взглядами и приняли новые ценности, но в душе остаются идеалистами; и молодые люди новой эпохи, умные, способные, уделяющие внимание материальным благам и равнодушные к идеологии [16, с. 250]. Кроме того, Вэй Цзинъи выделяет еще один тип «персонажа» — это жертвы преступлений, которые напрямую или косвенно являются жертвами «культурной революции». Есть в творчестве Цю Сяолуна и особый роман — «Дело Мао», в котором описываются некоторые подробности личной жизни Мао Цзэдун и тех, кто был с ним связан. Цю Сяолун, негативно оценивающий деятельность Председателя Мао, заявил, что в этом романе хочет пролить свет на многие трагедии и разрушенные судьбы, к которым был так или иначе причастен Мао Цзэдун. Таким образом, видно, что тема «культурной революции» остается травмирующей и влияет на судьбы людей до сих пор.

Большую роль в произведениях Цю Сяолуна играет место действия. В оригинале это Шанхай, в некоторых переводах на китайский язык из соображений цензуры его заменили на «Город Н». Это, можно сказать, символ передового экономического опыта политики реформ и открытости. Это город, где небоскребы соседствуют с узкими лунтанами, а роскошь — с бедностью.

Внимательно относится Цю Сяолун и к различным аспектам культуры Китая. Так, например, важную часть жизни китайцев занимает культура еды, и в своих романах писатель упоминает либо какие-то блюда, либо другие вещи, связанные с приемом пищи (так, например, исследователь Лю Цзя подсчитал, что в первых шести романах писателя встречается более 300 названий китайских блюд [17, с. 16]). Чайные традиции также являются неотъемлемой частью китайской культуры в целом, герои Цю Сяолуна часто встречаются в тихих, уютных чайных. Еще один важный элемент и символ Китая — китайская традиционная медицина, писатель часто в своих произведениях описывает волшебный эффект от китайских лекарств.

В своих романах Цю Сяолун показывает читателю современный Китай (подробнее об образе Китая в произведениях Цю Сяолуна можно прочитать в [18]),

экономика которого совершает стремительный взлет. Однако самому писателю свойственно двойное видение этого взлета. С одной стороны, благодаря новому политическому курсу действительно присутствует уверенный прогресс во многих областях, однако, с другой стороны, открывшиеся возможности вызывают в людях стремление к быстрым деньгам, жажду наживы. Они «пришли к соглашению с материализмом и товарным фетишизмом ценой морали... духовная пустота вызывает тревогу, и разрыв между бедными и богатыми неуклонно увеличивается» [19].

Интересный сюжет, детективная интрига, яркие персонажи, исторические события, переплетающиеся с современностью, Китай, несколько отличающийся от стереотипного образа, китайские элементы — все это стало причинами высокой популярности произведений Цю Сяолуна, которые переведены на несколько языков.

Литература

1. Confidence from the Cultural Revolution. URL: <http://www.qiuxiaolong.com/corner.php> (дата обращения: 19.07.2020).
2. *Summins C.* Qiu Xiaolong. The Chinese enigma. URL: <http://www.januarymagazine.com/profiles/QiuXiaolong.html> (дата обращения: 19.07.2020).
3. 陈璇. 侦探外衣里的诗心—旅美华裔作家裘小龙访谈 // 长江学术. 2016年. 第一期. 页 5–13. [Чэнь Сюань. Сердце поэта в костюме детектива — интервью с Цю Сяолуном, американским писателем китайского происхождения // Чанцзян сюэшу. 2016. № 1. С. 5–13.] (На кит. яз.)
4. *Gay M.* The Case of the Shanghai Shamus. URL: <https://www.riverfronttimes.com/stlouis/the-case-of-the-shanghai-shamus/Content?oid=2477841> (дата обращения: 19.07.2020).
5. *Qiu Xiaolong.* About the Mao Case. URL: <http://www.qiuxiaolong.com/1305.html> (дата обращения: 19.07.2020).
6. *Black C.* Interview with Qiu Xiaolong. URL: <http://www.mysteryreaders.org/athomeqiu.html> (дата обращения: 19.07.2020).
7. 卫景宜. 全球化写作与世界华人文学—美国华裔作家汤亭亭、裘小龙谈话述评 // 国外文学. 2004年. 第三期. 页 46–49. [Вэй Цзиньйи. Литературное творчество в глобализацию и мировая китайская литература: обзор интервью с американскими писателями китайского происхождения Тан Тинтин и Цю Сяолуном // Говай вэньсюэ. 2004. № 3. С. 46–49.] (На кит. яз.)
8. 李时学. 中国形象与西方想象—解码西方世界的裘小龙侦探小说热 // 华文文学, 2017年, 第二期, 页 108–116. [Ли Шисюэ. Образ Китая и западное воображение — расшифровка бума на детективные романы Цю Сяолуна в западном мире // Хуавэнь вэньсюэ. 2017. № 2. С. 108–116.] (На кит. яз.)
9. 幽山. 访作家裘小龙: 谁说中国人写不了侦探小说. [Ю Шань. Интервью с писателем Цю Сяолуном: Кто сказал, что китайцы не могут писать детективы?] URL: <http://news.sina.com.cn/cul/2005-04-29/10156030.html> (дата обращения: 19.07.2020).
10. *Wasserstrom J.* Shanghai Mysteries: A Q&A with Qiu Xiaolong. URL: <http://blog.lareviewofbooks.org/chinablog/shanghai-mysteries-qa-qui-xiaolong/> (дата обращения: 19.07.2020).
11. *Repps H.* Chinese Authorities Won't Come Clean about Pollution in New Novel by Local Author Qiu Xiaolong. URL: <https://www.stltoday.com/entertainment/books-and-literature/>

- reviews/chinese-authorities-wont-come-clean-about-pollution-in-new-novel-by-local-author-qiu-xiaolong/article_4f7e98e5-0e27-5cfd-8e6e-26d7b633de78.html (дата обращения: 24.07.2020).
12. 姚岚. 论裘小龙侦探小说中的女性形象/硕士论文. 暨南大学. 2013年. 48页. [Яо Лань. О женских образах в детективных романах Цю Сяолуна. Магистерская диссертация. Цзинаньский университет, 2013.] (На кит. яз.)
 13. 王娟, 孙妮. 华裔新移民文学“走出去”模式探究—以裘小龙“侦探三部曲”为例 // 重庆交通大学学报(社会科学版). 2019年4月. 第19卷. 第二期. 页105–111. [Ван Цзюань, Сунь Ни. Исследование модели «выхода» новой китайской иммигрантской литературы на примере «Детективной трилогии» Цю Сяолуна // Чунцин цзяотун дасюэ сюэбао (Шехуэй кэсюэ бань). 04.2019. Цзюань 19. № 2. С. 105–111.] (На кит. яз.)
 14. 黄淑惠. 裘小龙推理小说创作风格研究. 硕士论文. 福建师范大学. 2008年. 47页. [Хуан Шухуэй. Исследование творческого стиля детективных романов Цю Сяолуна. Магистерская диссертация. Фуцзяньский педагогический университет, 2008.] (На кит. яз.)
 15. WSJ's Best Books of 2015. URL: <http://graphics.wsj.com/best-books-2015/> (дата обращения: 24.07.2020).
 16. 卫景宜. 评裘小龙英语小说《上海侦探三部曲》里的现实叙事 // 英美文学研究论丛. 2009年. 第二期. 239–255 页. [Вэй Цзинъи. О реалистическом повествовании в англоязычных романах Цю Сяолуна «Шанхайской детективной трилогии» // Инмэй вэньсюэ яньцзю луньцун. 2009. № 2. С. 239–255.] (На кит. яз.)
 17. 刘佳, 贾斯丁·希尔和裘小龙笔下的中国形象. 硕士论文. 东北师范大学. 2011年. 33 页. [Лю Цзя. Образ Китая в творчестве Джастина Хилла и Цю Сяолуна. Магистерская диссертация. Северо-восточный педагогический университет, 2011.] (На кит. яз.)
 18. 刘海婷. 裘小龙作品的中国形象研究. 硕士论文. 集美大学. 2018年. 60页. [Лю Хайтин. Исследование образа Китая в романах Цю Сяолуна. Магистерская диссертация. Цзимэйский университет, 2018.] (На кит. яз.)
 19. Zhou Chipeng. Writing Homeland in Foreign Lands: Images of China in «Inspector Chen» series of Qiu Xiaolong. Shanghai International Studies University, 2018.

References

1. *Confidence from the Cultural Revolution*. URL: <http://www.qiuxiaolong.com/corner.php> (accessed: 19.07.2020).
2. Cummins C. *Qiu Xiaolong. The Chinese enigma*. URL: <http://www.januarymagazine.com/profiles/QiuXiaolong.html> (accessed: 19.07.2020).
3. Chen Xuan. The Heart of a Poet in a Detective Suit — Interview with Qiu Xiaolong, Chinese American Writer. *Changjiang xueshu*. 2016. No. 1. P.5–13. (In Chinese)
4. Gay M. *The Case of the Shanghai Shamus*. URL: <https://www.riverfronttimes.com/stlouis/the-case-of-the-shanghai-shamus/Content?oid=2477841> (accessed: 19.07.2020).
5. Qiu Xiaolong. *About the Mao Case*. 2009. URL: <http://www.qiuxiaolong.com/1305.html> (accessed: 19.07.2020)
6. Black C. *Interview with Qiu Xiaolong*. 2002. URL: <http://www.mysteryreaders.org/athomeqiu.html> (accessed: 19.07.2020).
7. Wei Jingyi. Literary Writing in Globalization and World Chinese Literature: A Review of Interviews with Chinese American Writers Tang Tingting and Qiu Xiaolong. *Guowai wenxue*. 2004. No. 3. P.46–49. (In Chinese)

8. Li Shixue. Image of China and Western Imagination — Deciphering Qiu Xiaolong's Detective Boom in the Western World. *Huawen wenxue*. 2017. No. 2. P. 108–116. (In Chinese)
9. You Shan. *Interview with the Writer Qiu Xiaolong: Who Said Chinese People Can't Write Detective Stories?* URL: <http://news.sina.com.cn/cul/2005-04-29/10156030.html>_(accessed: 19.07.2020).
10. Wasserstrom J. *Shanghai Mysteries: A Q&A with Qiu Xiaolong*. URL: <http://blog.lareviewofbooks.org/chinablog/shanghai-mysteries-qa-qui-xiaolong/> (accessed: 19.07.2020).
11. Repps H. *Chinese Authorities Won't Come Clean about Pollution in New Novel by Local Author Qiu Xiaolong*. URL: https://www.stltoday.com/entertainment/books-and-literature/reviews/chinese-authorities-wont-come-clean-about-pollution-in-new-novel-by-local-author-qui-xiaolong/article_4f7e98e5-0e27-5cfd-8e6e-26d7b633de78.html (accessed 24.07.2020).
12. Yao Lan. *Female characters in Qiu Xiaolong's detective novels*. MA Thesis. Jinan University, 2013. (In Chinese)
13. Wang Juan, Sun Ni. Investigation of the Model of “exit” of New Chinese Immigrant Literature by the Example of “Detective Trilogy” by Qiu Xiaolong. *Chongqing jiaotong daxue xuebao (Shehui kexue ban)*. 04.2019. Juan 19. No. 2. P. 105–111. (In Chinese)
14. Huang Shuhui. *The Study of Creative Style of Qiu Xiaolong Detective Stories*. MA Thesis. Fujian Normal University, 2008. (In Chinese)
15. *WSJ's Best Books of 2015*. URL: <http://graphics.wsj.com/best-books-2015/> (accessed: 24.07.2020).
16. Wei Jingyi. On the Realistic Storytelling in the English-language Novels by Qiu Xiaolong of the Shanghai Detective Trilogy. *Yingmei wenxue yanjiu luncong*. 2009. № 2. P. 239–255.] (In Chinese)
17. Liu Jia. *The Images of China in the Literature of Hill Justin and Qiu Xiaolong*. MA Thesis. North-Eastern Normal University, 2011. (In Chinese)
18. Liu Haiting. *Exploring the Image of China in Qiu Xiaolong's Novels*. MA Thesis. Jimei University, 2018. (In Chinese)
19. Zhou Chipeng. *Writing Homeland in Foreign Lands: Images of China in “Inspector Chen” Series of Qiu Xiaolong*. Shanghai International Studies University, 2018.

Урывская Т. А.

(Московский государственный институт международных отношений, Россия)

БУКВЕННЫЕ СЛОВА В ЛИТЕРАТУРЕ КИТАЯ НАЧАЛА XX в. (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА ЛУ СИНЯ)

Аннотация: В статье рассматриваются буквенные слова как особое средство художественной выразительности произведений Лу Синя (鲁迅), а также периодизация его произведений, построенная по принципу изменения количества используемых буквенных слов. Автор провел анализ рассказов, вошедших в сборник «Клич», относящийся ко второму периоду творчества писателя, произвел выборку буквенных лексем в рассказах, выявил основные лексические категории и стилистические функции отобранной лексики. Автор пришел к выводу о том, что писатель прибегал к использованию буквенных слов не для того, чтобы называть предметы на западный лад; он наделял их особыми функциями, вкладывал в них особый смысл.

Ключевые слова: китайская литература, Лу Синь, буквенные слова, Движение за новую культуру, байхуа.

Uryvskaya Tatiana

(Moscow State Institute of International Relations, Russia)

LETTERED WORDS IN CHINESE LITERATURE OF THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY (BASED ON LU XUN'S WORKS)

Abstract: The article considers lettered words as a special stylistic device of Lu Xun's works, as well as the periodization of his works, built on the principle of changing the number of used lettered words. The author analyzed the stories included in the collection "Call to Arms", relating to the second period of the writer's work, selected lettered words of stories, identified the main lexical categories, grammatical and stylistic functions of the selected vocabulary. The author concluded that the Lu Xun did not use lettered words in order to name objects in a Western way, he endowed them with special functions, invested special meaning in them.

Keywords: Chinese literature, Lu Xun, lettered words, *New Culture Movement*, *baihua*.

1. ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ПЕРЕХОДА К НОВОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ НОРМЕ В КИТАЕ

Грандиозные политические изменения в Китае начала XX в. привнесли революционный настрой в народные массы. Было положено начало «Движению за новую культуру» и революции в литературной традиции как составной части Движения. Революция обнажила упадок страны, бедность ее народа и отсталость, привела к мучительной ломке национальной мысли.

Некоторые патриоты-идеологи Китая особенно болезненно переживали этот упадок. На этом фоне часть идеологов Китая была «заражена» модернистскими идеями. Эти же идеологи определили выход из данного положения — от-

каз от традиционализма, модернизация всех сторон жизни страны. В качестве образцов развития брали наиболее развитые страны (в частности, страны Европы, США, Японию).

Эти устремления встретили массу проблем, одна из которых заключалась в том, что «на нижнем уровне общественного сознания, на уровне обыденной психологии широких народных масс, инерция духовных традиций была велика и изменение этого обыденного сознания проходило медленно...» [1, с. 389]

Для формирования новой страны, воспитания нового, свободного от традиционализма поколения Движению требовался мощный и верный инструмент влияния на все социальные уровни: от рядового гражданина страны до самых верхов социальной лестницы. Таким инструментом стала обновленная литература. Основной задачей литературных преобразований стал переход от классического языка *вэньянь* (文言) к новому литературному языку *байхуа* (白话), складывающемуся на основе общенародного разговорного языка. Старый язык классической литературы был оторван от устной речи, недоступен для понимания народным массам. А новый литературный язык сделал литературу доступной, вследствие чего она стала средством массового идейного воздействия. Идейным центром и рупором «Движения за новую культуру» стал журнал «Новая молодежь» (新青年), в котором блистательно проявил себя один из основоположников современной литературы — писатель Лу Синь (鲁迅).

2. ЭТАП ФОРМИРОВАНИЯ НЕПОВТОРИМОГО ЯЗЫКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЛУ СИНЯ

Лу Синь (1881–1936, настоящее имя Чжоу Шужэнь, 周树人) — выдающийся писатель современности, литературный и общественный деятель, основатель современной китайской литературы. Вышедшие в мае 1918 г. «Записки сумасшедшего» стали первым в истории Китая опубликованным литературным произведением на разговорном языке *байхуа* [2, с. 420]. Его произведения прославились на весь мир, образы и имена героев, вышедшие из-под пера писателя, стали бессмертными. На страницах его произведений велась активная борьба за освобождение личности униженных рядовых китайцев, осуждался старый неэффективный политический режим, который погрузил страну в смуту.

Революционные преобразования и провозглашение нового литературного языка открыли Лу Синю безграничный горизонт для творчества. Ситуация в стране вдохновляла на создание беспрецедентных сюжетов, многообразие новых средств выразительности способствовало созданию новых литературных форм. Писатель, ввиду особенности того времени и своей многосторонней развитости, мастерски пользовался ресурсами западной и восточной языковых традиций, творил свой неповторимый язык произведений. Лу Синь и многие другие писатели того времени в полной мере обличили ограниченность классического литературного языка. По многим причинам при помощи *вэньяня* нельзя было в полной мере передавать значения, возникшие в новую эпоху, давать наиме-

нования тем или иным инновационным предметам и понятиям. Это обличение стимулировало переход от *вэньяня* к *байхуа*. Произведения Лу Синя пестрят фонетическими заимствованиями из таких языков как английский, немецкий, французский, русский, санскрит [3, с.100]. Появление таких лексических единиц позволило не только уйти от привычных односложных лексем, но и ввести в произведения многие неизвестные иностранные реалии, запустить процессы модернизации в китайском языке.

3. БУКВЕННЫЕ СЛОВА КИТАЙСКОГО ЯЗЫКА

Анализируя богатство и многообразие языковых средств произведений писателя, следует упомянуть о буквенных словах. Согласно определению, которое впервые вывел китайский лингвист Лю Юнцюань в 1994 г., буквенные слова (字母词) — это слова, структура которых предполагает включения из китайских иероглифов и букв иностранных алфавитов (в основном латинского алфавита), или слова, полностью состоящие из букв иностранных алфавитов [4, с.7]. Несмотря на то что нормативное определение этому лингвистическому явлению было дано только в 1994 г., буквенные слова в том или ином виде стали появляться в китайской печати более ста лет назад. На наш взгляд, появлению, распространению и закреплению буквенных слов в современном китайском языке способствовал ряд факторов:

- 1) отсутствие китайского аналога слова;
- 2) принцип экономии речевых усилий;
- 3) психологический фактор.

На сегодняшний день буквенные слова — это не просто новая форма заимствованной лексики, которая успешно закрепились в лексической системе китайского языка, это один из сравнительно часто встречающихся лексических форматов собственных слов китайского языка. Буквенные слова, относящиеся к иностранным заимствованиям, подчиняются грамматическим законам современного китайского языка, в китайском языке появляются «слова-метисы» (например, AA制、后PC时代、维生素B) и китайские аббревиатуры инициального типа, созданные на основе фонетического алфавита *пиньинь* (HSK、GB). По нашему мнению, на сегодняшний день буквенные слова достаточно обширно реализуются в некоторых разновидностях и жанрах китайского институционального дискурса. В подтверждение вышесказанного можно привести несколько примеров.

1. Для нормативного определения значения отдельных буквенных слов китайского языка с 1996 г. в «Словаре современного китайского языка» (现代汉语词典) уже традиционно ведется специальный раздел «Слова и словосочетания, начинающиеся с букв алфавитов западных языков» (西文字母开头的词语). В Китае также издаются специализированные

словари буквенных слов китайского языка: «Словарь буквенных слов» (字母词词典, 2001 г.), «Словарь буквенных слов китайского языка» (汉语字母词词典, 2008 г.) под редакцией Лю Юнцюаня (刘涌泉); «Практический словарь буквенных слов» (实用字母词词典, 2002 г.) под редакцией Шэнь Мэнъин и «Словарь буквенных слов, которые часто используются китайскими СМИ» (中国媒体常用字母词词典, 2012 г.) под редакцией Юй Фулиня (余富林).

2. Несмотря на то что у нового лексического формата есть рьяные противники, отдельные представители китайской общественности проявляют бóльшую коммуникативную толерантность к буквенным словам. Согласно данным исследования 2018 г., результаты которого подробно изложены в статье «Буквенные слова китайского языка: варваризмы или ассимилированные заимствования?», бóльшая часть респондентов ежедневно использует английские слова, аббревиатуры или аббревиатуры, созданные на основе китайского алфавита пиньинь, в устной (69,6%) и письменной (68,3%) речи [5, с. 439].

Растущая популярность буквенных слов китайского языка мотивировала ученых исследовать функционал букв латинского и других алфавитов в китайском языке. Так, например, американская исследовательница Х. Риха (H. Riha) в своей статье *Lettered Words in Chinese: Roman Letters as Morpheme-syllables* выделила функции латинских букв в китайском языке, используемых для записи:

- 1) иностранных слов (Microsoft, Olympics);
- 2) слов и морфем китайского языка посредством алфавита пиньинь (Běi-jīng, Shànghǎi);
- 3) иностранных буквенных и звуковых аббревиатур (IBM, NAFTA);
- 4) аббревиатур, созданных на основе китайского алфавита пиньинь (HSK, PSC);
- 5) китайских слов, для которых не существует подходящих иероглифов (буква «К» в слове K他命);
- 6) китайских слов, которые имеют независимое значение как морфемы («А» означает «первый», «лучший», «верхний» и т.д.; «Х» означает «неизвестное») [6, с. 49].

Однако, исследуя некоторые произведения Лу Синя, автор пришел к выводу, что буквенные слова привлекались писателем не только для записи новых слов и экономии речевых усилий, а функции латинских букв выходили за рамки указанной классификации. Лу Синь наделил их особыми стилистическими функциями, которые позволили совершить настоящую революцию в литературе.

4. КЛАССИФИКАЦИИ БУКВЕННЫХ СЛОВ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЛУ СИНЯ

Творчество писателя с того самого момента, когда он начал при помощи литературы врачевать «болезни душевные», и до последних дней его жизни можно условно разделить на разные периоды. Хуан Цюньин (黄琼英) в статье «Диахроническое исследование буквенных слов корпуса произведений Лу Синя» (基于语料库的鲁迅作品字母词的历时调查与分析) приводит периодизацию не только по хронологическому принципу, но и по принципу интенсивности применения буквенных слов в произведениях писателя. Согласно ее выводам, суммарно в произведениях Лу Синя 1898–1936 гг. встречается 191 различное буквенное слово, а общее количество случаев обнаружения буквенных слов в произведениях писателя составило 592. Но в разные периоды творчества писателя была отмечена разная частотность буквенных слов в произведениях.

1898–1917 гг. — период начала привлечения буквенных слов. За этот период было замечено всего 7 различных буквенных слов. Общее количество случаев обнаружения в произведениях составило 19.

1918–1923 гг. — период увеличения количества буквенных слов. Количество различных буквенных слов и случаев их обнаружения в произведениях (токенов) возросло до 26 и 404 соответственно. Стоит отметить, что после выхода повести «Подлинная история А-кью» (阿 Q 正传) в 1921 г. только одно слово 阿 Q встретилось в корпусе 373 раза.

1924–1928 гг. — период пикового количества буквенных слов. За этот период было замечено 111 различных буквенных слов, общее количество случаев обнаружения (токенов) — 121.

1929–1936 гг. — период спада интенсивности привлечения буквенных слов. За этот период было замечено всего 47 различных буквенных слов, общее количество случаев обнаружения (токенов) — 48 [7, с. 21–22].

Китайская исследовательница произведений Лу Синя Хуан Цюньин провела тщательный анализ буквенных лексем на основе корпуса произведений писателя. В своих научных статьях она представила классификации исследуемых буквенных слов по принципу их отнесенности к определенным семантическим категориям и по особенностям функционала. Резюмируя эти классификации, можно сказать, что по принципу отнесенности к определенным семантическим категориям среди буквенных слов произведений Лу Синя выделяются:

- 1) имена и названия (имена людей, топонимы, названия предметов);
- 2) звукоподражания;
- 3) научно-техническая терминология;
- 4) культурологические термины и термины из области образования;
- 5) медицинские термины;
- 6) указание неопределенного количества;
- 7) прочее [7, с. 24].

Хуан Цюньин также привела в своей статье классификацию по принципу функционирования буквенных лексических единиц в текстах произведений:

- 1) номинативная;
- 2) выражение особенностей внешней формы предмета;
- 3) выражение отнесенности предмета к определенному классу/разряду;
- 4) прочее [7, с. 25].

При этом Хуан Цюньин называет эти функции грамматическими (字母词语法功能). Мы же в свою очередь полагаем, что последняя классификация помогает проанализировать функции буквенных слов скорее с позиции прагматики.

Исследовательница Юань Синьмэй (原新梅), рассматривая односложные буквенные слова не только в произведениях Лу Синя, но и в литературе Китая в целом, предложила отдельную классификацию буквенных слов китайской литературы по их стилистическим функциям:

- 1) завуалированность и эвфемизация;
- 2) передача иронии;
- 3) передача акцента на характерных особенностях предмета;
- 4) передача акцента на особенностях внешней формы [8, с. 129].

В общем описанные выше классификации свидетельствуют о том, что буквенные слова в дискурсе произведений Лу Синя наделены большим количеством прагматических и стилистических функций, нежели буквенные лексемы отдельных дискурсов. Расширенное понимание каждого буквенного слова произведений писателя помогает читателю уйти от поверхностного, буквального понимания этих лексических единиц.

5. БУКВЕННЫЕ СЛОВА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ВТОРОГО ПЕРИОДА ПИСАТЕЛЬСКОГО ТВОРЧЕСТВА ЛУ СИНЯ (1918–1923 гг.)

Во второй период писательского творчества Лу Синя (1918–1923 гг.) заложенная в 1898–1917 гг. буквенная база активно пополняется. На наш взгляд, писатель не только вводит новые типы буквенных слов, но и расширяет их функционал. Именно во второй период Лу Синь пишет ряд произведений, которые входят в сборник «Клич» (呐喊). По нашему мнению, буквенные слова второго периода представляют наибольший интерес для изучения, поскольку к этому времени они перестают быть новшеством для писателя и становятся его мощным стилистическим инструментом.

Согласно нашим подсчетам, в рассказах сборника «Клич» (включая предисловие) было использовано около 15 разных по своей морфологической структуре буквенных слов (см. табл. 1).

Вышеперечисленные буквенные слова мы разделили на группы в соответствии с принадлежностью к той или иной семантической категории (см. табл. 2).

Таблица 1. Буквенные слова в произведениях сборника «Клич» [9, с. 3–128]

№	Буквенное слово	Цитата, содержащая буквенное слово	Перевод буквенного слова
1	N	我要到N进K学堂去了。 (自序)	N — г. Нанкин
2	K学堂		K学堂 — Цзяннаньская военно-морская академия
3	S门	一路几乎遇不见人，好容易才雇定一辆人力车，教他拉到S门去。(一件小事)	S门 — ворота Сюаньмэнь (ворота, которые Лу Синь часто проезжал по дороге от Шаосинского землячества к месту службы)
4	先生N	我的一位前辈先生N，正走到我的寓里来谈闲天..... (头发的故事)	先生 N — господин N
5	N先生	这位N先生本来脾气有点乖张..... (头发的故事)	N先生 — господин N
6	N	N显出非常得意模样，忽而又沉下脸来..... (头发的故事)	N — N (о господине N)
7	阿Q	我要给阿Q做正传..... (阿Q正传)	阿Q — А-Кью (имя персонажа)
8	阿Quei	他活着的时候，人都叫他阿Quei..... (阿Q正传)	阿Quei — А-Кью
9	Quei	其余音Quei的偏僻字样..... (阿Q正传)	Quei — передача звучания фамилии А-Кью
10	小Don	他留心打听，才知道他们有事都去叫小Don。(阿Q正传)	小Don — Сяотун (小同, имя персонажа)
11	小D	这小D，是一个穷小子，又瘦又乏..... (阿Q正传)	小D — Сяотун (小同, имя персонажа)
12	老Q	“老Q”，赵太爷怯怯的迎着低声的叫。(阿Q正传)	老Q — «почтенный Кью»
13	Q哥	啊.....Q哥，像我们这样穷朋友是不要紧的..... (阿Q正传)	Q哥 — «братец Кью»

№	Буквенное слово	Цитата, содержащая буквенное слово	Перевод буквенного слова
14	No	洪哥！我们动手罢！他却总说道No！——这是洋话，你们不懂的。（阿Q正传）	No — нет (англ.)
15	S	还有一匹小狗名叫S的也跑来……（兔和猫）	S — кличка собаки

Таблица 2. Семантические категории буквенных слов в произведениях сборника «Клич»

Семантическая категория	Буквенные слова, относящиеся к этой категории	
Имена людей	N先生 先生N N 阿Q 阿Quei	Quei 小Don 小D 老Q Q哥
Имена животных	S	
Топонимы	N K学堂 S门	
Прочее	No	

Таблица 3. Стилистические функции буквенных слов произведений сборника «Клич»

Стилистические функции	Буквенные слова, относящиеся к этой категории	
Завуалированность, отвлеченность от определенного человека или существа и его точного имени	N先生 先生N N 阿Q 阿Quei Quei	小Don 小D 老Q Q哥 S
Передача акцента на особенностях внешней формы	阿Q	
Завуалированность, отвлеченность от точного названия предмета	N K学堂 S门	
Передача иронии	No	

В ходе анализа этих буквенных слов, использованных в рассказах сборника «Клич», мы выделили у них следующие стилистические функции (см. табл. 3).

На наш взгляд, тайна имени, переданная при помощи буквенного слова, — это наиболее часто встречающееся средство выразительности в рассказах сборника. Господин N — собирательный образ, это один из множества людей, кто пострадал от смуты, касавшейся традиции ношения косы в Китае после революции. Носившие косы были неуютны революционерам, отрезавшие косы — сторонникам старого режима. Еще один пример — 𠄎Q. Имя персонажа строится по вполне привычной для китайцев модели: префикс 𠄎 используется в неофициальной форме обращения в препозиции перед элементом имени человека, буква Q символизирует фамилию персонажа. Это человек, чью настоящую фамилию писатель так и не выяснил. Человек без рода, дома, достойной работы, достойного настоящего и даже будущего.

Стоит отметить, что буквенное слово 𠄎Q предположительно было создано для передачи внешней формы персонажа, который носит это имя. Сам Лу Синь говорил о том, что у латинской буквы Q есть «забавная косичка». По этой причине некоторые исследователи тайны имени А-Кью полагают, что внешний образ буквы восходит к круглому лицу и обритой голове с косичкой сзади — своего рода примитивному силуэту китайцев времен правления Цин [10, с. 87].

Буквенные слова, заменяющие топонимы, но все еще имеющие связь с ними, — это возможность лишний раз избежать прямого упоминания о них в политически нестабильное время.

Особый пример — оригинальное английское слово No. Один из персонажей рассказа намеренно использует его для отрицания, дабы показать приверженность революционным идеям и слепому и, следовательно, нелепому, поклонению Западу. Лу Синь высмеивал неумение своих соотечественников объективно и корректно воспринимать иностранную культуру, а также их слепое преклонение перед Западом и подражание ему.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

История существования буквенных слов в китайской печати насчитывает уже более ста лет. В разное время буквенные слова в китайском языке были представлены в различных формах, заимствовались или создавались по моделям слов западных языков для различных целей. В настоящее время буквенные слова встречаются во многих жанрах китайского институционального дискурса. Однако именно в литературе, и в частности в произведениях Лу Синя, эти лексические единицы преобразуются, становятся одним из средств выразительности, обретают новые грамматические и стилистические функции.

Лу Синь, как один из основателей современной китайской литературы, в разные периоды своего писательского творчества привлекал разное количество буквенных слов. В период 1918–1923 гг. писатель наращивал объем буквенных лексем в своих произведениях, пиковым периодом внедрения буквен-

ных лексем были 1924–1928 гг. На наш взгляд, Лу Синь использовал буквенные слова не для экономии речевых усилий, или, к примеру, для обозначения зарубежных научно-технических инноваций, а для создания неповторимой атмосферы, в которой происходят события его рассказов. Помещая буквенные лексемы в китайскую языковую систему, изолированную от внешнего мира, писатель наделял их совершенно новым функционалом. С буквенными словами тексты наполнялись символикой, отсылающей читателя к элементам западной культуры; графический образ букв, передающий внешнюю форму описываемого предмета, повышал степень выразительности; герои, чьи имена заменялись на буквенные варианты, становились собирательными образами представителей китайского народа. Кроме того, Лу Синь использовал буквенные лексемы и для того, чтобы избежать прямого наименования тех или иных понятий в политически чувствительное время, когда использование неудобных слов или имен могло бы негативно повлиять на продвижение его произведений в печати.

Изучение разнообразия и особенностей функций буквенных слов в китайской литературе является важным аспектом исследования буквенных слов современного китайского языка.

Литература

1. История Китая: учебник / под редакцией А. В. Меликсетова. 3-е изд., испр. и доп. М.: Изд-во МГУ; ОНИКС 21 век, 2004.
2. Замилова Р. В. Деятельность Лу Синя в области детской литературы // Проблемы литературы Дальнего Востока. Сборник материалов VIII Международной научной конференции. Т. 1. СПб.: ИПК «НП-Принт», 2018. С. 419–428.
3. 万莹, 刘璐璐. 鲁迅作品中外来词研究//江汉论坛月刊. 2012, 第12期. 99–102 页. [Вань Ин, Лю Лулу. Исследование заимствованной лексики в произведениях Лу Синя // Цзяньхань Луньтань. 2012. № 12. С. 99–102.] (На кит. яз.)
4. 刘涌泉. 谈谈字母词 // 语文建设. 第10期, 1994, 页7–9. [Лю Юнцюань. Рассуждения о буквенных словах // Юйвэнь цзяньшэ. 1994. № 10. С. 7–9.] (На кит. яз.)
5. Урывская Т. А., Веселова Л. С. Буквенные слова китайского языка: варваризмы или ассимилированные заимствования? // Вестник Санкт-Петербургского университета. Востоковедение и африканистика. 2019. Т. 11. Вып. 4. С. 431–446.
6. Riha H. Lettered Words in Chinese: Roman Letters as Morpheme-syllables // Working Papers in Linguistics. 2010. No. 59. P. 44–51.
7. 黄琼英. 基于语料库的鲁迅作品字母词的历时调查与分析//曲靖师范学院学报. 2007, 第4期. 21–31 页. [Хуан Цюнъин. Диахроническое исследование буквенных слов корпуса произведений Лу Синя // Цюйцзин Шифань Сюэюань Сюэбао. 2007. № 4. С. 21–31.] (На кит. яз.)
8. 原新梅. 文学语体中的单字母词语//安阳师范学院学报. 2005, 第1期. 126–130 页. [Юань Синьмэй. Односложные буквенные слова в художественном стиле // Аньян Шифань Сюэюань Сюэбао. 2005. № 1. С. 126–130.] (На кит. яз.)
9. 鲁迅小说/钱理群、王得后选编. 杭州: 浙江文艺出版社, 2009. 398 页. [Проза Лу Синя / под ред. Цянь Лицюня, Ван Дэхоу. Ханчжоу: Чжэцзян вэньи чубаньшэ, 2009.] (На кит. яз.)

10. 董世奎, 孔祥兰. 解密阿Q姓名//名作欣赏. 2010, 第10期. 86–100页. [Дун Шикуй, Кун Сянлань. Расшифровка имени А-кью // Минцзо Синьшан. 2010. №10. С.86–100.] (На кит. яз.)

References

1. *History of China: Textbook* / ed. by A. V. Meliksetov. 3rd ed., rev. and suppl. Moscow, Izd-vo MSU Publ.; ONIKS 21 Vek Publ., 2004. (In Russian)
2. Zamilova R. V. Lu Xun's Contribution to Chinese Children's Literature. *Issues of Far Eastern Literatures. Book of Papers of the 8th International Conference. Vol. 1.* St. Petersburg, NP-Print Publ., 2018. P.419–428. (In Russian)
3. Wan Ying, Liu Lulu. Study of Loanwords in the Works of Lu Xun. *Jiangnan Luntan Yuekan.* 2012. No. 12. P.99–102. (In Chinese)
4. Liu Yongquan. On Lettered Words. *Yuwen Jianshe.* 1994. No. 10. P.7–9 (In Chinese)
5. Uryvskaya T. A., Veselova L. S. Chinese Lettered Words: Barbarism or Assimilated Borrowing? *Vestnik of St. Petersburg University. Asian and African Studies.* 2019. No. 11 (4). P.431–446. (In Russian)
6. Riha H. Lettered Words in Chinese: Roman Letters as Morpheme-syllables. *Working Papers in Linguistics.* 2010. No. 59. P.44–51.
7. Huang Qiongying. Diachronic Study and Analysis of Lettered Words on the Basis of Lu Xun's Text Corpus. *Qijing Shifan Xueyuan Xuebao.* 2007. No. 4. P.21–31. (In Chinese)
8. Yuan Xinmei. Monosyllabic Lettered Words in Literary Style. *Anyang Shifan Xueyuan Xuebao.* 2005. No. 1. P.126–130. (In Chinese)
9. *Prose of Lu Xun* / ed. by Qian Liqun, Wang Dehou. Hangzhou, Zhejiang Wenyi Publishers, 2009. (In Chinese)
10. Dong Shikui, Kong Xianglai. *Decoding Ah Q's Name. Mingzuo Xinshang.* 2010. No. 10. P.86–100. (In Chinese)

Цзэн Хайцзинь

(Ассоциация работников литературы и искусства Дункэна, Китай)

ВЛИЯНИЕ ХРИСТИАНСТВА НА ТВОРЧЕСТВО ГУАНДУНСКОГО ПОЭТА ХУАН ЛИХАЯ

Аннотация: Хуан Лихай является одним из самых активных китайских поэтов последнего десятилетия. Его творчество — это возвращение к поэзии, языку и жизни, он с равным интересом заглядывает в свою душу и время. В эпоху, когда глобальные изменения и пафосные речи доминируют над эстетическим прочтением литературы, поэзия и духовные поиски Хуан Лихая очень откровенны. Жизненная сила, проявляющаяся в его поэтическом творчестве и поэтической деятельности, связана с его христианской верой и ее интеллектуальными ресурсами. Поэзия Хуан Лихая, сочетающая христианские интеллектуальные ресурсы и современные реалии Китая, служит для нас необходимым напоминанием: скромность, благодарность, стойкость и другие качества, относящиеся к религиозным чувствам, должны восприниматься всерьез, так же, как и восстановление личной веры и связи человеческого и божественного для спасения души. Для Хуан Лихая вера служит опорой, своей поэзией он защищает достоинство и целостность человека, открывает духовные измерения поэзии и придает новую эстетическую направленность современной китайской поэзии.

Ключевые слова: христианство, природа, душа, вера, религиозные чувства, духовное измерение.

Zeng Haijin

(Literary Federation of Dongkeng, China)

INFLUENCE OF CHRISTIANITY ON THE CREATIVITY OF THE GUANGDONG POET HUANG LIHAI

Abstract: Huang Lihai is one of the most active contemporary Chinese poets in the past two decades. His poems are a return to poetry, language and life. In the era of change and grand discourse dominating the aesthetic interpretation of literature, Huang Lihai's poetry and spiritual exploration have obvious implications. His vitality in poetry creation and poetry activities has an important connection with his Christian faith and his thought resources. Huang Lihai pays close attention to individual life with heavy religious feelings, and tries to restore the relationship between man and god, the relationship between man and man, and the relationship between man and nature in the post-modern era. Backed by belief, he maintained human dignity and integrity with poetry, and opened up the divine dimension of poetry writing, which opened up a new aesthetic dimension for the Chinese contemporary poetry.

Keywords: christianity, nature, mind, religious feelings, divine dimension.

Известный поэт Хуан Лихай, проживающий в Гуандуне, находящийся под влиянием христианства и внимательно наблюдающий за российской поэзией, является председателем Комитета поэтического творчества Ассоциации писателей провинции Гуандун, главным редактором журнала «Поэзия и человек». Он родился в уезде Сюйвэнь, в самой южной части провинции Гуандун. Хуан Ли-

хай занимал пост главного редактора таких имеющих отношение к российской литературе изданий, как «Сборник стихотворений современных российских поэтесс», «Сборник поэзии Инны Лиснянской» и т. д. В «Сборнике поэзии современных российских поэтесс» были собраны выдающиеся произведения более двадцати авторов, «позволяющие китайским поэтам лучше понять текущее положение дел и направления поэтического творчества в русской поэзии XXI в.». Как Хуан Лихай написал в предисловии, озаглавленном «Поэзия — дело всего человечества»: «Эти два с лишним десятка поэтесс представят новые творческие приемы и подходы, а также различный социальный кругозор и жизненный опыт, литературную позицию и эстетические взгляды, они по-разному активизируют мышление и рассказывают об опыте России» [1, с. 1]. Хуан Лихай также выступил инициатором учреждения Международной премии в области поэзии «Поэзия и люди». В феврале 2010 г. он вручил премию «Поэзия и люди» в номинации «Поэт» русской поэтессе Инне Лиснянской.

Хуан Лихай занимает особое место среди китайских поэтов. Он, будучи одним из представителей целой группы поэтов, рожденных в 1970-х гг., отличается от других. И эта его необычность вовсе не в том, что Хуан начинал с «народного творчества», после «маргинализации» постепенно пришел к «урбанизации», не в том, что он писал на табуированные темы, и так далее. Хуан в современном обществе материализма смог сохранить необычную чистоту. Будучи поэтом, родившимся в 1970-е гг., как и Шэнь Хаобо, До Юй и др., он пережил колоссальные перемены в период проведения политики реформ и открытости, так же встретил волну рыночной экономики и прошел крещение промышленной революцией. По идее, поэт, находящийся в промышленном городе, должен был в тот момент воспользоваться своей поэзией как оружием, направив «тесаки» и «копья» языка на равнодушное и разрозненное общество, провести беспощадный анализ, не отстраненно напевать народные песни на дудочке из тростника, а своей душой написать песнь жизни.

Поэт Хуан Лихай является исключением. В современном материальном обществе он по-прежнему сердцем поет песню жизни и с благодарностью описывает дар жизни. То, что поэт сегодня все так же может продолжать эту свою личную песню и сохранять чистую поэтическую душу, в основном связано с его христианской верой. Христианство для Хуан Лихая как живая вода из колодца Иакова для самарянки, личная вера стала источником «живой воды» для поэта, непрерывно наполняя его любовью, жизнью и силой, вера позволила поэту изливать полученную от Бога любовь на поэтическую почву и стала благословением для многих людей.

1. «ПРОСТЫЕ СТИХОТВОРЕНИЯ» И «ЦЕЛОСТНОЕ ТВОРЧЕСТВО»

Фридрих Шиллер в своей работе «О наивной и сентиментальной поэзии» писал: «Поэт, сказал я, либо сам — природа, либо ищет ее. Первое делает поэта наивным, второе — сентиментальным» [2, с. 473]. Литературная теория Шиллера показывает превращение наивного поэта в сентиментального с прогрессом мо-

дернизации. Фрагментарное отражение людей и мира, порожденное современным обществом, не возникает в поэзии Хуан Лихая, в этом смысле он — наивный поэт. Его поэтический язык и средства выразительности просты и понятны, он отказался от ярких, красочных существительных и разных модных прилагательных и не только вернулся к безыскусности в поэтическом языке, но и сохранил непосредственность и искренность в поэтическом выражении мыслей.

Однако смысл наивных, простых стихов подобных поэтов заключается не только в этом: наивный поэт представляет собой целостное и гармоничное единство, и его поэтическое творчество также является целостным. Поэт представляет собой единое целое; как говорил Ф. Шиллер: «Человек действует как нераздельное чувственное единство и как гармоническое целое. Чувства и разум, способность к восприятию и способность к самостоятельности еще не разделились в делах своих и еще не резко противоречат друг другу» [2, с. 474]. В своей работе «О наивной и сентиментальной поэзии» Шиллер говорит о состоянии людей до разделения культур, он относит поэтов античности к наивным, простым поэтам; а после разделения культур поэты постепенно стали современными, то есть сентиментальными. Шиллер писал: «Природа даровала наивному поэту милость, позволяя ему всегда действовать как нераздельному целому, быть в любой момент самостоятельным и законченным целым и представлять человечность со всей полнотой ее содержания в действительности» [2, с. 479]. Хуан Лихай больше всего пишет именно о природе. И хотя поэт живет в обществе современной культуры, существующей после разделения, но сила веры поддерживает единство его чувств и разума, поэтому он не пишет фрагментами и не выражает мысли разорванными фразами. Поэзия Хуан Лихая наполнена восхвалением природы, и, описывая природу и землю, поэт выражает личную глубокую гуманистическую озабоченность, как, например, в следующем стихотворении:

*Серебряный пион во сне. Черные скалы пронизаны светом.
Накроет туманом ароматов, земля будет вольно скитаться
Вместе с цветами пустыни Гоби, вместе с фиолетовыми горами,
Вместе с небесами и ключевой водой сквозь все времена года...
Но это происходит не в обычные дни, а в глазах пастыря,
Что лишь беззаботно пасет овец или же рассеянно пересчитывает облака и агнцев.
Он не желает видеть
Гниение семян и гибель лебедя.
Эх, Земля, никто не спрашивает об этих возникающих и исчезающих сами по себе
явлениях
Лишь проходящий мимо путник тихонько взгрустнет.*

«Земля»

В стихотворении «Земля» поэт выбирает множество образов из мира природы: пион, скалы, цветы, горы, пустыня Гоби, агнцы и т. д. Простыми штрихами он рисует красоту каждого явления, изображает природные пейзажи, и в то же время обращает пристальный взгляд на мельчайшие вещи, например на

«гниение семян и гибель лебедя», его забота о жизни включает и беспокойство о мельчайших живых существах. Текст стихотворения напоминает безмятежную и прекрасную картину, мы словно переносимся в эту естественную жизнь, весь стих пронизан искренними чувствами поэта.

Кажется, что на творчество Хуан Лихая повлияли Райнер Мария Рильке и Тумас Транстрёмер, их тень смутно проглядывает в его произведениях. «От наивного поэта мы легко и охотно обращаемся к живой действительности... наивная поэзия — дитя жизни и ведет себя обратно к жизни» [2, с. 481]. То же можно сказать и о поэзии Хуан Лихая: материалы для творчества он черпает из жизни природы; более того, своими стихами он заставляет читателя мечтать о самой природе.

Хуан Лихай не только поэт, он также является литературным редактором и организатором поэтической деятельности. Он организовал множество мероприятий для активизирования современных поэтических кругов. Поэзия Хуан Лихая осознанно следует определенной теории и отличается ясным литературным сознанием. Поэт выступает за «целостное творчество», он полагает, что «произведение должно воплощаться через создание сюжета на современные и обыденные темы при одновременном присутствии духовного и плотского, то есть не относиться постоянно снисходительно к плоти и овеществлению. Мы хотим видеть, как поэт наблюдает за миром и как его отношения с миром проявляются в постоянстве и святости, а не с вульгарной и атрофированной стороны. Мы признаем противоречивость человека, то, что у него есть и беспомощная, трусливая сторона, но мы не приспособливаемся к ней и не избегаем ее. Мы находим в себе мужество бороться с ней вплоть до преодоления» [3]. Поэтическая теория Хуан Лихая воплощает его требование появления «целостного человека», единства чувства и разума, тела и души. В определенной степени это ответ на сочинение Шиллера.

По мнению Хуан Лихая, поэтическая концепция «целостности» была предложена поэтом Ши Бинем. Основная идея Ши Биня заключалась в том, что «людям необходимо взять на себя ответственность за духовное развитие общества, и это должно отражаться в творчестве поэтов, люди должны играть активную роль, быть твердыми и наполненными свежими силами. Слова, которые активно используются: совесть, справедливость, великая любовь, мужество, настойчивость, искренность, независимость, свобода, горячая любовь, яркий свет, простор, пробуждение, изобилие и человечность. Так называемое целостное творчество должно взывать к целостности человеческого духа, к свету» [3]. Эта поэтическая теория отличается от фрагментарного творчества, принятого в современных поэтических кругах. Сторонники этой теории — Хуан Лихай, Ши Бинь и др. — не только обращаются к теории, но и применяют ее на практике. Их поэзия являет ответственность за целостность человеческого духа и демонстрирует позитивную силу, она противостоит пустоте и отчаянию этой эпохи.

С присутствием Бога все в обществе объединяется благодаря вере, а человеческая жизнь рассматривается с точки зрения веры в Бога. Когда же Бог был скрыт,

Реформация и Просвещение привели к разделению общества, то есть к «рационализации». По мнению Макса Вебера, под рационализацией понимается расколдовывание религии. Поэтому в результате все крепкие вещи в мире исчезли без следа. Само общество было расколото, и люди превратились во фрагменты, осколки, которые больше не представляли собой единого целого. Литературное творчество — это всего лишь отражение опыта «раскола», это треснувшее зеркало. Именно поэтому западный теоретик марксизма Дьёрдь Лукач выдвинул лозунг «тотальности», требуя, чтобы литература и искусство взяли на себя функцию «тотальности». В этом смысле в концепции «целостности» поэтического творчества Хуан Лихая и Ши Биня прослеживается отголосок призыва Лукача к возвращению «тотальности». «Тотальность» Лукача в основном заключается в противостоянии отчуждению людей в современном мире. Маркс полагал, что под гнетом современного общества происходит отчуждение людей и превращение в не-людей. А «целостное» творчество Хуан Лихая и Ши Биня подразумевает противостояние фрагментации современного мира и искажению человеческих ценностей, их концепция призывает к возвращению целостных ценностей и человеческой духовности.

2. ОПИСАНИЕ РЕЛИГИОЗНЫХ ЧУВСТВ И БОЖЕСТВЕННОГО ИЗМЕРЕНИЯ

Американский эссеист Элвин Брукс Уайт сказал: «Писательское творчество — это действие, направляемое верой и ничем другим. Из всех людей, прежде всего, именно писатели, полные радости или боли, сохранили свою бессмертную веру» [4]. Произведения Хуан Лихая основываются на вере, его поэзия изобилует религиозными рассуждениями, явными религиозными чувствами. Исключительно ценно то, что поэт в наше время, когда многие вокруг поклоняются золотому тельцу, по-прежнему описывает и выражает в своем творчестве духовное измерение.

В стихотворениях Хуан Лихая присутствует много образов из Библии, таких, например, как пастырь, семя, земля, радуга, Бог и т. д. Эти слова в некоторой степени составляют с Библией интертекстуальные отношения взаимного напряжения. В своем стихотворении «Перестановка всего» Хуан писал: «В своих снах / Океан предан забвению, айсберг рушится / В этот момент вещи, которыми дорожит Бог, подвергаются перестановке». Последние две строки этого произведения невольно заставляют нас вспомнить о создании Богом порядка в Книге Бытия. В первой главе Бог создал мир из бездонной тьмы, а затем в первые шесть дней сотворил по порядку свет, небо, моря и океаны, животных и растения, человека. Еще одно стихотворение Хуан Лихая, в котором содержатся библейские мотивы — «Разговор с Землей»:

*Ее происхождение, ее история,
Все обнаженные раны, судьба однажды принесла в лес силу ножей и топоров.
На вершине, от которой нельзя отказаться,*

*В дни, когда обрыв становился все круче, я слышал тайный хор угольных залежей.
Дождавшись шторма, спустился вниз поговорить с Землей.
Каждая бездна покрыта радугой.*

«Разговор с Землей»

В этом стихотворении поэт выбрал два уникальных образа: «земля» и «радуга». В Книге Бытия в Библии эти слова имеют особое значение: Бог использовал «прах земной» для создания человека, и земля получила жизнь. А радуга — доказательство договора Бога с Ноем. После Всемирного потопа Бог сказал Ною, указывая на радугу: «Я полагаю радугу Мою в облаке, чтобы она была знамением [вечного] завета между Мною и между землею» [5, с. 7]. «И будет радуга [Моя] в облаке, и Я увижу ее, и вспомню завет вечный между Богом [и между землею] и между всякою душою живою во всякой плоти, которая на земле» [5, с. 7]. Здесь Хуан Лихай заимствует древние легенды, земля и радуга — это не простые образы, они стали образами напряжения с текстом Библии, поэтому разговаривать с Землей — это все равно, что вести беседу с живым, обладающим душой индивидом. Радуга над бездной показывает милость Бога, который после Потопа не отказывается от своего обещания человечеству. Таким образом, поэзия представляет собой измерение истории и глубины, в то же время поэт показывает важность природы.

Хуан Лихай не только часто использует библейские мотивы, но и называет многие свои произведения словами, относящимися к религии, например, «Ангелы», «Утренняя молитва», «Молитва», «Храм»:

*Со шпиля храма смутно доносится музыка,
Серый свет повинуется ветру,
Псалмы поют на диалекте,
Наполняя душу тайной радости.
На проводах
Птицы льнут друг к другу,
Ветер гулял по деревне до сегодняшнего дня,
Богатый как бедный.
Цветок граната на свету молчит о болезнях здоровья.*

«Храм»

Поэт описал свой опыт посещения воскресного богослужения в храме, изобразив прекрасную картину деревенской проповеди через описание псалмов, шпиля храма и образов окружающей среды, таких как птицы и цветы граната. Нетрудно обнаружить, что стихи Хуан Лихая обладают некой «легкостью», словно заставляя читателя парить в воздухе.

Литературный критик Чэнь Сяомин полагает, что в произведениях Хуан Лихая «никогда не бывает отражения абстрактных вещей, он описывает простые и искренние личные чувства и такой доверительной атмосферой напоминает

вам о родных местах, матери, путешествиях, расставаниях, дружбе и любви» [6, с. 539]. Я считаю такую оценку творчества Хуана совершенно верной. В своей поэзии он всегда тепло относится к человечеству, в деликатной манере описывает природу и человеческие чувства, отражая прекрасный дух человеческого сообщества; в то же время он словно вводит инъекцию транквилизатора современной суматошной городской жизни и спешащим по делам толпам людей, давая современникам спокойное место для отдохновения.

У Хуан Лихая есть еще одно стихотворение, имеющее четкую интертекстуальную связь с Библией:

*Птицы летают над мятой на юге,
Тихие голоса, ясные, как молитва...
Господи, позволь маленькой лани у горной реки
Избежать опасности, тот столкнувшийся
С искушением человек уже пересек ущелье
И прибыл к горе бальзамической.
Его ноги стерты до крови, но по сравнению с ней
Его страстное стремление сильнее.
Рассвело, он сел на камень писать письмо.
Он писал о страхе и одиночестве,
Сейчас его сердце так спокойно,
Словно он — лежащие на пергаменте
Чистые и сияющие слова.*

«Письмо на пергаменте»

Это стихотворение можно читать с интертекстуальными отсылками к Библии. Например, 41-й псалом: «Как лань желает к потокам воды, так желает душа моя к Тебе, Боже!» [5, с. 539]; Песня песней, 8:14: «Беги, возлюбленный мой; будь подобен серне или молодому оленю на горах бальзамических!» [5, с. 657]; Евангелие от Матфея, 6:13: «И не введи нас в искушение, но избавь нас от лукавого» [5, с. 7]. Проводя параллели со стихотворением Хуан Лихая, нетрудно заметить, что слова «маленькая лань у горной реки», «гора бальзамическая», «искушение» взяты из текста Библии. Лань, горы бальзамические в Библии обычно служат для описания любви, они связаны с этим чувством; в поэзии Хуана эти образы имеют отношение к герою стихотворения — молодому человеку, полному надежд и устремлений, они обогащают образ, настроение всего произведения сентиментальное и нежное.

Легко заметить, что поэт хорошо знаком с текстом Библии и умело использует ее в качестве поэтического ресурса. Кроме сострадания ко всему сущему в природе, Хуан Лихай заботится также и о жизни отдельных людей. В процессе духовных поисков поэт написал стихотворение под названием «Душа»: «Пусть у товаров на развалинах появится сердце / Крылья дикого журавля / Унесут под дождем десять тысяч душ». В этом стихотворении Хуан Лихай выразил уважение к жизни и душе. Это произведение также можно рассматривать как отражение

поэтической теории о «целостности»: «Пусть у товаров на развалинах появится сердце» [3]. В коммерческом обществе на совесть человека часто воздействуют деньги и выгода, совести не хватает, а Хуан Лихай в своих стихах как раз призывает человечество вновь обратиться к совести и к душе.

Можно сказать, что поэтическое творчество Хуан Лихая открыло важное направление в современной поэзии — поэзия о божественном. В поэтических кругах существует множество описаний личного или коллективного опыта, но всегда не хватало описания божественного. Стихотворения Хуан Лихая восполняют эту лауну. Он обладает трансцендентным взглядом, порожденным верой, который наполняет его любовью и милосердием по отношению ко всему сущему в природе и к человеку.

3. ОТРАЖЕНИЕ ДЕТСКОГО ВЗГЛЯДА И ПРОЗРАЧНЫЙ ПОЭТИЧЕСКИЙ СТИЛЬ

В современной поэзии стиль Гу Чэна кажется полным детских чувств, словно его стихи созданы ребенком. Стихи Хуан Лихая также наполнены детской невинностью, его стиль чист и прозрачен.

В своем «Впечатлении от поэтического сборника Хуан Лихая» поэтесса Лань Лань предположила, что он, возможно, в детстве бывал в деревне: она обнаружила, что от поэзии Хуана так и веет деревней и природой. По ее мнению, этот дух свежести повсюду, он наполняет собой даже окутанные густым туманом города; как утренний ветерок, он сдувает всю грязь с современной культуры. Листья растений, цветы, притаившиеся в засаде на лице, дикорастущая пшеница, молчаливые колибри — удивительным образом они окружают поэта, находящегося на шумной улице. Любовь поэта к ним — это не удивление туриста от новых живописных мест, и они не просто «объекты любования» [7] для него. Причина, по которой поэт увлечен ими, заключается в том, что их «не нужно никому записывать», потому что они находятся в том же мире, что и поэт, делают с ним радость и величие жизни — они существуют. Потому что поэт знает: «Даже самое маленькое насекомое испытывает наивысшую радость».

Октавио Пас сказал, что поэзия — это дыхание. В христианстве молитва — дыхание души. А в случае Хуан Лихая его стихи — это нежное дыхание. Его произведения воспевают жизнь. Он обращает внимание на отдельных людей, на мельчайшие вещи и явления, смотрит на землю со смирением. Хуан позволяет всему, что он описывает в своих стихах, говорить самому за себя, это не призыв или крик самого поэта. Поэт учит читателя прислушиваться к дыханию всего самого прекрасного на свете.

*Осень, сияющие песни раскрывают свои секреты.
Уши отчаявшихся вещей вновь призваны,
Звездные дыры наполняются голубой морской водой.
У цветка тоже есть кости, которые он отдает небу.*

*Если в дереве скрыт природный, бесконечный проход,
Тогда уйдем оттуда, пересечем пустыню без берегов.
Даже увядшие годовые кольца могут пропеть гимн весне.*

«Тополь»

В качестве названия для этого стихотворения Хуан Лихай выбрал наименование обыкновенного растения — тополя, в то же время он использует обычные образы из мира природы, своим словно детским воображением он выстраивает новые ассоциации к деревьям, звездам, морю и т. д. «Звездные дыры наполняются голубой морской водой», «даже увядшие годовые кольца могут пропеть гимн весне», «в дереве скрыт природный, бесконечный проход» — такие чудные фантазии часто появляются в мыслях детей. Смелое воображение и тонкие метафоры Хуан Лихая придают его поэзии сказочный детский колорит.

Кроме детского взгляда и мышления, стихи Хуан Лихая также обладают невинностью, прозрачностью. Например:

*Маленький зверек бредет в зарослях травы,
Нас разделяет метр лунного света,
Трава колышется,
Топит хвост ночи,
Словно фея из сказки,
Расстилает сны,
Мягко сушится на земле.*

«Маленький зверек»

Стиль этого стихотворения мягкий; зверь — это изначально свирепое животное, однако поэт озаглавил свое произведение «Маленький зверек», это название несет в себе природную дикость, но при этом вызывает у людей симпатию. Хуан Лихай устанавливает эмоциональную связь со всей экосистемой мира — с человеком, с животными, со всеми существами, которые могут испытывать чувства. Поэтому поэт и пишет: «метр лунного света», «хвост ночи», «расстилает сны». В его стихах все говорит само за себя, поэтому они так исключительно трогательны. Стихи Хуан Лихая вовсе не тяжелы для восприятия, они туманны и полны неопределенности. В чистом сердце поэта вызревают строки, подобные прозрачному стеклянному шару. Например:

*Заря проходит, фонарь на стене одиноко исчезает,
Деревья — музыкальный инструмент для нее, капельки росы на траве не удержались,
Пение птиц прошлой ночью. Окно снова стало ярким.
Кто-то сказал: «До встречи» — с искренней улыбкой.
У каждого человека есть свой угол улицы,
Она повернулась прежде, чем вы принесли новые слова*

«Угол улицы»

Хотя в этом стихотворении говорится про «угол улицы», тема кажется пессимистичной, однако стихотворение жизнерадостное, наполненное свежестью, «пением птиц», «ярким окном», «смехом» и т. д. Мы видим, что стихотворение чистое, непостижимое, без примесей, прозрачное, словно стеклянный шар, отражающий в лучах солнца красочный свет.

По словам поэтического критика Жун Гуанци, «стихи Хуан Лихая обладают чистыми, ясными качествами, они просты и светлы. Благодаря внутренней мягкости и умиротворению, благодарности и любви его поэтические произведения распространяют теплоту и дружеские чувства к будущему, ко всему миру» [8]. Хуан Лихай придерживается теории осознанной поэзии, он считает, что «поэт создает дух человечества, он должен ключами беспокойства, страсти, радости, скорби и сочувствия открывать двери в мир грез. Это требует от поэта большой души, мудрости и мысли» [9]. Поэт изначально отлично владеет арфой и своим пением трогает и очаровывает природу, так что звери, птицы, деревья и камни необычайно радостно следуют за ним. А красоту мира и будущее, оказывается, можно заново обнаружить благодаря прогрессивному мышлению [9]. Хуан Лихай способен видеть эту красоту и в своих стихах записывать мгновения прекрасного.

Подводя итог, можно сказать, что поэзия Хуан Лихая — это плод христианской веры, взошедший на почве современной китайской поэзии. С того момента, как христианская культура переплелась с современной китайской литературой, привнесла в нее что-то новое, она стала неисчерпаемым и нескончаемым интеллектуальным ресурсом для писателей. Если говорить о современной китайской поэзии, то Хай Цзы, Гэ Май, Ло Ихэ и др., конечно, извлекли пользу из христианской культуры. Однако для них это был лишь вид литературы и искусства, а не сама вера.

Таким образом, мы видим, что христианская культура после переноса ее на почву китайской современной поэзии разными авторами дала разные результаты и породила плоды, разные по форме. Душевный склад Хай Цзы привел его к открытию для себя Ветхого Завета, а удивительное сочетание поэзии с древнееврейским духом сформировало его уникальный поэтический стиль. Гэ Май и Ло Ихэ черпали материал из Нового Завета и сформировали еще один самобытный стиль поэзии. Значимость поэта Хай Цзы заключается в его заботе о высшей сущности, о чем крайне редко говорили его предшественники. Хуан Лихай, полный желания познать истину, также молится и призывает к Богу. Однако между Хай Цзы и Хуан Лихаем есть разница. Хай Цзы как поэт порожден христианской культурой. А поэзия Хуан Лихая — плод христианской веры, а не культуры, его произведения чисты, прозрачны, аутентичны, не содержат никаких примесей.

Хуан Лихай вдохнул новую жизнь в современную поэзию, своими стихами пробуя ценность и достоинство человека. Испытывая серьезные религиозные переживания, он уделяет внимание жизням отдельных людей и пытается в современном мире постмодерна воссоздать связь между человеком и Богом, между людьми и между человеком и природой.

Поэзия — это дар и милость, дарованные Богом Хуан Лихаю. Своим пером Хуан благословляет других людей и весь мир, с благодарностью и смирением принимает он наш опустошенный и страдающий мир. Как сказал сам Хуан Лихай: «Поэзия — не где-то в другом месте, это — дар, данный нам местом рождения, это — богиня красоты, которую мы никогда не сможем отринуть» [10, с. 257]. В мире, где Бог сокрыт и присутствует фрагментация человечества, вызванная модернизацией и размежеванием, множество современных поэтов теряют свою целостность, а Хуан Лихай, поддерживаемый верой, своим творчеством защищает достоинство и целостность человека, открывает божественное измерение в поэтическом творчестве, открыв новое эстетическое направление в современной китайской поэзии.

Литература

1. 黄礼孩. 诗歌是全人类的事业 // 诗歌与人：俄罗斯当代女诗人诗选. 2005年第5期（总第10期）. [Хуан Лихай. Поэзия — дело человечества // Шигэ юй жэнь: Сборник стихотворений современных российских поэтов. 2005. № 5 (№ 10).] (На кит. яз.)
2. 席勒. 素朴的诗与感伤的诗 // 西方文论选. 上海：上海译文出版社. 1979. [Шиллер Ф. О наивной и сентиментальной поэзии // Сборник эссе Запада. Шанхай: Шанхай ивэнь чубаньшэ, 1979.] (На кит. яз.)
3. 黄礼孩. 完整性诗歌：光明的写作 // 诗歌与人. 2003年第7期. 1页. [Хуан Лихай. Целостные стихи: творчество света // Шигэ юй жэнь. 2003. № 7. С. 1.] (На кит. яз.)
4. 黄礼孩. 旧事已过，都变成新的了 // 文艺争鸣. 2008年第6期. [Хуан Лихай. Старое ушло, превратившись в новое // Вэньи чжэнмин. 2008. № 6.] (На кит. яз.)
5. 圣经（和合本）. 北京：中国基督教三自爱国运动委员会. 1999年版. [Библия (Единое издание на китайском языке). Пекин: Китайский христианский патриотический комитет, 1999.] (На кит. яз.)
6. 陈晓明. 出生地：回到诗性的家园 // 中西诗歌. 2007年第1期. [Чэнь Сяомин. Место рождения: назад, на поэтическую родину // Чжун си шигэ. 2007. № 1.] (На кит. яз.)
7. 蓝蓝. 黄礼孩诗集印象. [Лань Лань. Впечатление от поэтического сборника Хуан Лихая.] URL: http://blog.sina.com.cn/s/blog_4badc01f010007gx.html (дата обращения: 15.10.2020). (На кит. яз.)
8. 荣光启. 幽暗世代的光明之子——黄礼孩的诗歌写作 // 诗歌月刊. 上半月刊（合肥）. 2005年，第9期. [Жун Гуанци. Сын света в темную эпоху — поэзия Хуан Лихая // Шигэ юэкань. Шан бань юэкань (Хэфэй). 2005. № 9.] (На кит. яз.)
9. 黄礼孩. 向世界输出有价值的思想 // 青海湖. 2011年. 第9期. [Хуан Лихай. Экспорт ценных идей в мир // Цинхай ху. 2011. № 9.] (На кит. яз.)
10. 黄礼孩. 出生地：广东本土青年诗选. 广州：花城出版社. 2007年. [Хуан Лихай. Место рождения: Антология стихотворений молодежи провинции Гуандун. Гуанчжоу: Хуачэн чубаньшэ. 2007.] (На кит. яз.)

References

1. Huang Lihai. Poetry is the Cause of All Mankind. *Shige yu ren: Contemporary Russian Female Poets*. 2005. No. 5 (No. 10). (In Chinese)
2. Schiller F. Simple Poems and Sentimental Poems. *Anthology of Western Literary Critique*. Shanghai, Shanghai yiwén chubanshe, 1979. (In Chinese)

3. Huang Lihai. Whole Poems: Creativity of Light. *Shige yu ren*. 2003. No. 7. P. 1. (In Chinese)
4. Huang Lihai. The Old is Gone, Turning into the New. *Wenyi zhengming*. 2008. No. 6. (In Chinese)
5. *Bible (United edition)*. Beijing, Beijing Christian Patriotic Committee, 1999. (In Chinese)
6. Chen Xiaoming. Place of Birth: Back to the Poetic Homeland. *Zhong Xi shige*. 2007. No. 1. (In Chinese)
7. Lan Lan. *Impression from the poetry collection of Huang Lihai*. URL: http://blog.sina.com.cn/s/blog_4badc01f010007gx.html (accessed: 15.10.2020). (In Chinese)
8. Rong Guangqi. The Son of Light in the Dark Era — Poetry of Huang Lihai. *Shige yue kan (Shang ban yue kan)*. 2005. No. 9. (In Chinese)
9. Huang Lihai. Export of Valuable Ideas to the World. *Qinghai hu*. 2011. No. 9. (In Chinese)
10. Huang Lihai. *Place of Birth: Anthology of Poems by Young People of Guangdong province*. Guangzhou, Huacheng chubanshe, 2007. (In Chinese)

Перевод Е. И. Митькиной

ДАЛЬНЕВОСТОЧНЫЕ ЛИТЕРАТУРЫ В РОССИИ И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В СТРАНАХ ДАЛЬНОГО ВОСТОКА: ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДА, ВОСПРИЯТИЯ И ВЗАИМОВЛИЯНИЯ

Дун Сяо

(Нанкинский университет, Китай)

ОТНОШЕНИЕ К РУССКОЙ И СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ В КИТАЕ В ГОДЫ «КУЛЬТУРНОЙ РЕВОЛЮЦИИ»

Аннотация: В годы «культурной революции» на долю русской и советской литературы в Китае выпали совершенно особые испытания. Она подверглась беспрецедентному осуждению со стороны тогдашней китайской литературной критики, включавшей и такую особенность, как «случайное попадание». При этом резкое осуждение русской и советской литературы в годы «культрева» заметно контрастировало с поклонением ей в период первых семнадцати лет КНР, однако за этим явлением проступает общий подход к литературе в оба этих периода. Кроме того, в этом обнаруживается и скрытая связь самой критики с ведущей советской литературой. Подобная критика русской и советской литературы в годы «культурной революции» обусловила последующее охлаждение отношения к русской и советской литературе в современном Китае.

Ключевые слова: русская и советская литература, культурная революция, случайное попадание, политический утилитаризм.

Dong Xiao

(Nanjing University, China)

UNDERSTANDING OF RUSSIAN AND SOVIET LITERATURE DURING THE "CULTURAL REVOLUTION" IN CHINA

Abstract: Russian and Soviet literature had a special experience in China during the "Cultural Revolution". It was fiercely criticized by the Chinese critical circle at that time, and this criticism embodies the unique characteristics of "skewness and rightness". At the same time, although there is a sharp contrast between the fierce criticism of Russian and Soviet literature during the "Cultural Revolution" period and the worship of it during the "seventeen years", the criticism still reveals a similar literary concept with the "seventeen years" behind it, and also has some secret connection with the main-

stream literature of the Soviet Union. This criticism of Russian Soviet literature during the "Cultural Revolution" was inevitably related to the cold reception of Russian Soviet literature in contemporary China.

Keywords: Russian and Soviet literature, *Cultural Revolution*, Accidental hit, political utilitarianism.

Судьба русской и советской литературы в Китае в годы «культурной революции» крайне своеобразна. С одной стороны, будучи иноземной литературой, которая оказывала глубокое влияние на китайскую литературу, имела широкое распространение и пользовалась в Китае одобрением еще со времен «движения 4 мая» 1919 г., русская и советская литература тем не менее подверглась в ходе «культурной революции» беспрецедентной критике. Хотя в Китае времен «культрева» вся иностранная литература пережила злоключения, но такой острой критики не было адресовано литературе ни одной другой страны. Испытания, выпавшие в то время на долю русской и советской литературы, редко встречаются в истории литературных связей, а подобное третирование литературы одного государства в другой стране стало небывалым культурным явлением. С другой стороны, подобная почти безумная критика в отношении русской и советской литературы продемонстрировала аномально тесную родственную связь культуры Китая времен «культрева» с русской и особенно советской литературой. Ретроспективный взгляд на этот странный, но интересный период истории, исследование судьбы русской и советской литературы в Китае в период «культрева» одновременно позволяют изучить отношение к культуре в Китае того времени.

Всесторонняя критика русской и советской литературы в период «культрева» на самом деле началась намного раньше, еще во время кампании «борьбы с ревизионизмом» в начале 1960-х гг. В один момент прежние идолы литературной теории — В. Г. Белинский, Н. Г. Чернышевский, Н. А. Добролюбов — превратились в мишени для китайской литературной критики. Дошло до того, что «в десятилетие смуты ни один из представителей западной эстетики не был так пригвожден к позорному столбу как Белинский, Чернышевский и Добролюбов» [1, с. 309]. Недавний образец для «красных писателей», М. А. Шолохов, стали считать самым реакционным ревизионистским писателем. Беспрецедентная критика в отношении русских и советских писателей имела причиной политические расхождения коммунистических партий СССР и КНР. Нападок избежали лишь титан революционной литературы А. М. Горький и главный редактор журнала «Октябрь» В. А. Кочетов, оказавшийся не в чести после XX съезда КПСС. И это вполне объяснимо: в тогдашнем Советском Союзе Кочетов стал критиком идей «оттепели», он не вписывался в основное русло советского общества того времени и, естественно, в этом его взгляды соответствовали основным идеологическим тенденциям Китая. Другими словами, романы Кочетова «из-за разоблачения в них распространенных в СССР ревизионистских настроений после XX съезда КПСС очень почитались в Китае» [2, с. 7]. Это позволяет понять, по-

чему Кочетов избежал критики в Китае. Опора литературной критики на политические разногласия предопределила выраженный политический утилитаризм предельного осуждения русской и советской литературы в Китае в годы «культрева». Однако привнесение политического утилитаризма в литературную критику не было изобретением периода «культурной революции»: подобная модель литературной критики существовала уже в первые семнадцать лет после основания КНР; в годы «культрева» эта модель лишь дошла до крайности: осуждение русской и советской литературы соединили с политическим осуждением Советского Союза, при этом второе было главной целью. Так, поскольку в политике КНР СССР рассматривался как основной враг, то советский ревизионизм стал объектом нападков во всех сферах политики и культуры Китая, включая и литературно-художественную критику; ради осуждения СССР можно было не останавливаться ни перед чем. Начало 1970-х гг. было временем обострения территориального спора СССР и Японии в отношении четырех островов. Однако если полистать ведущие китайские газеты того времени вроде «Жэньминь жибао» или «Цзефанцзюнь бао», то вы увидите там много заявлений, способных вогнать в ступор сегодняшних китайцев. Например, «решительно поддерживаем справедливые территориальные требования японского народа», «четыре северных острова — неотъемлемая часть Японии», «китайский народ стоит на стороне японского народа» и т.д. Подобная характерная позиция политического прагматизма присутствовала и во всей литературно-художественной критике Китая времен «культурной революции». Однако, будучи особым аномальным явлением культурной жизни, нападки на русскую и советскую литературу периода «культрева» все же демонстрировали весьма значительные отличия от восприятия русской и советской литературы в первые семнадцать лет КНР. Ведь в период «семнадцати лет» русскую и в особенности советскую литературу считали и называли образцом, хвалебные слова в ее адрес не умолкали. Именно поэтому столь специфично выглядит отношение к русской и советской литературе в годы «культрева». При этом самой заметной особенностью является интерпретация русской и советской классики по методу «случайного попадания».

Из советских писателей самой острой критике был подвергнут М. А. Шолохов, его роман «Тихий Дон» естественным образом стал в глазах китайцев самой «ядовитой травой». Так в один миг из образца для подражания, которым он был в первые семнадцать лет КНР, Шолохов превратился в самого реакционного писателя, и эта метаморфоза отразила огромные перемены в эпохе. В этом смысле перипетии Шолохова и его романа «Тихий Дон» в Китае времен «культрева» являются весьма типичными. Все это делает очевидной их ценность для понимания нами положения русской и советской литературы в Китае в тот период.

«Тихий Дон» относился к «красной классике», и потому еще в первые семнадцать лет КНР в его отношении были вынесены соответствующие твердые определения. Это великий эпос, отразивший преодоление казачеством Дона разнообразных трудностей под руководством партии большевиков, победу над темными вражескими силами, где народ кровью заплатил за выход на путь со-

циалистической коллективизации; это грандиозная эпопея, отразившая тяжелые испытания в ходе коллективизации в крестьянских районах Дона. Трагическая судьба главного героя Григория Мелехова воплотила такую непреложную истину: светлое будущее можно обрести, только если идешь по пути социализма, только если следуешь за партией большевиков, в ином случае человека поглотит бурный поток исторического прогресса. Подобное авторитетное толкование этого произведения можно назвать логичным и обоснованным. Подобный дискурс, конечно, не был изобретением китайской литературной критики: тон ему задавала «высочайшая» оценка советского старшего брата. Поскольку в ту эпоху при чтении и понимании литературы люди уже привыкли невольно подстраиваться под идеологические требования, то логические проекции заменили вникание в текст, навешивание политических ярлыков подменило подлинное эстетическое постижение текста. Таким образом стала возможной открытая идеологическая «переинтерпретация» без оглядки на подлинный литературный текст. Это породило весьма комичное явление: с одной стороны, простой читатель во время личного чтения мог в свое удовольствие путешествовать по художественному миру книги, мог наедине с собой упиваться страстной и волнительной любовной историей Григория и Аксиньи; с другой стороны, у читателя не возникало никаких психологических препятствий для того, чтобы принять официальную оценку, спущенную правительственной критикой. Именно так складывалось восприятие «Тихого Дона» как эталона соцреализма.

Однако с началом «борьбы с ревизионизмом» каноническое положение «Тихого Дона» пошатнулось из-за резких перемен в политической ситуации. Интерпретация с позиций нового витка политического утилитаризма полностью ниспровергла толкование, данное при прежней политике, «красная классика» в мгновение ока превратилась в «ядовитую траву». Осуществить такую перемену в оценке одного и того же произведения поистине нелегко, и тактику интерпретации неизбежно следовало изменить. Если прежде с позиций «модели восхваления» из-за тогдашних идеологических установок приходилось использовать макро-подход, позволявший читать, но не видеть текста произведения, то позже из-за новых идеологических требований «модель осуждения» обратилась к самому тексту и напрямую в нем искала мишени для критики.

С момента настоящего обращения к тексту толкователям пришлось иметь дело с реальными фактами произведения. По этой причине только тогда перо китайской критики обратилось к подлинному тексту «Тихого Дона». В осуждающих его статьях, которые публиковались с начала «борьбы с ревизионизмом» и в период «культурной революции», обнаружилось подлинное содержание «Тихого Дона», которому ранее не уделяли внимания: оказывается, Шолохов с огромным сочувствием изобразил жизненную трагедию главного героя Григория Мелехова, и в перипетиях трагической судьбы этого персонажа отражалась историческая трагедия всего народа. Свободолюбивый и исполненный огромной первобытной жизненной силы казак оказался подобен песчинке в водовороте исторических потрясений. Колесо коллективизации безжалостно раздавило

мечты казаков о вольной жизни. Простой и искренний Григорий ни в Красной армии, ни в белом лагере не мог найти гарантий для свободной жизни. Самый базовый принцип казацкой жизни превратился в недостижимую роскошь. Когда в конце Григорий, обнимая тело погибшей Аксиньи, идет к беспросветному будущему, то его там ждет лишь трагическое разрушение. Это разрушение было предопределено, так как казаки, у которых свобода была в крови, не могли примириться с тем, что ход истории оказался сильнее их заклинаний, а все колебания и блуждания Григория происходили не из-за того, что он не мог определить верное направление истории, а из-за того, что ни в одном из лагерей он не мог найти и тени свободы и добра. Гибель Аксиньи предельно ясно показывает всю жестокость коллективизации. Если точно изложить содержание романа, то его «политический статус», без сомнения, оказывается полностью ниспровергнутым, становится очевидной глубокая внутренняя ненависть Шолохова к Октябрьской социалистической революции и к движению за коллективизацию, а роман воспринимается как злобный поклеп писателя на революционную историю. С логической точки зрения критика «Тихого Дона», очевидно, оказалась куда более убедительной, чем прежние славословия в его адрес, потому что эта критика отличалась логической последовательностью, а не следовала интерпретации «семнадцати лет», игнорировавшей сам текст, бесстыдно называвшей черное белым и подменявшей понятия, невзирая на огромное расхождение между содержанием текста и его толкованием. Можно сказать, что критическая интерпретация «Тихого Дона» в годы «культрева» добилась единства выводов и логики. И именно в этом единстве воплотилась модель «случайного попадания» при прочтении. Понятие «случайное» означает крайнюю нелепость теоретических предпосылок, из которых исходили критики. Это полное отрицание гуманизма и человечности, основанное на высоко утопичной политической узколобости. На самом деле теоретические предпосылки такой критики как две капли воды похожи на литературную критику «семнадцати лет», лишь доведенную до крайности. Но политизированная утилитарная критика «советского ревизионизма», начавшаяся во время «борьбы с ревизионизмом», привела к тому, что китайские литературоведы считали своей главной политической задачей ниспровержение ведущего на тот момент советского писателя М. А. Шолохова. В тогдашнем специфическом историческом контексте подобная политическая цель помогла литературоведам изложить подлинное содержание произведения и сформировала критику по методу «случайного попадания». С позиций сегодняшнего дня видно, что подлинная ценность классического произведения смогла открыться только в ходе всесторонней критики во времена «культурной революции». Это поистине комичное культурное явление стало насмешкой над литературной критикой периода первых семнадцати лет КНР.

Критика по методу «случайного попадания» была весьма распространенным явлением в рамках всесторонней критики советской литературы в Китае в годы «культрева». Очень часто, однако, «случайное попадание» означало не случайное раскрытие подлинного содержания произведения, а обнажение абсурдности не-

которых произведений советской литературы. Это также уникальное и забавное явление культурной жизни Китая времен «культурной революции» (и еще двух-трех лет после ее завершения).

Публикация романа Ю. В. Бондарева «Берег» пришлось как раз на годы «культурной революции». Вскоре после окончания «культрева» роман перевели на китайский язык. Целью его издания в Китае было «знакомство с новыми тенденциями в литературе и искусстве советского ревизионизма», «точное разоблачение подлинного облика реакционных советских писателей». Другими словами, усилия по переводу этого романа служили целям критики, то есть «познанию врага» [3, с. 322].

Осуждение «Берега» в основном сконцентрировалось вокруг двух моментов. С одной стороны, это критика «человечности» и «гуманизма», превозносимых в романе. Подобная сущностная критика была естественным шагом для литературно-художественных кругов Китая времен «культрева», она была постоянным ценностным мериллом со времен «борьбы с ревизионизмом». И этот роман действительно давал достаточно оснований для критики. Будучи произведением новейшей советской литературы, роман Ю. В. Бондарева «Берег» типичным образом отразил общие эстетические особенности большинства советских литературных произведений того времени, особенно литературы о войне, а именно: размышления о жестокости войны, осмысление человечности, превознесение гуманистического мировоззрения. С позиций сегодняшнего дня можно сказать, что подобные черты выражали отмежевание от ведущей литературы сталинского периода, были шагом вперед в творческом методе. Очевидно, что подобный подход к литературе и искусству в СССР в то время намного опережал китайские взгляды на литературу в период «культурной революции». Именно поэтому совершенно естественна острая критика, с которой столкнулись такие советские писатели, как Бондарев, ведь со времен «культрева» критическая интерпретация, применяемая к таким романам, часто «представляла собой толкование, от которого не знаешь, плакать или смеяться» [4, с. 248]. Однако, с другой стороны, взгляд китайских литературоведов был «разящим», он был способен проникнуть под внешний лирический покров романа, пройти через слой гуманистической эмоциональности и разоблачить «великодержавный шовинистический уклон». В этом как раз и проявлялась наибольшая острота китайской литературной критики периода «культрева». Страстные слова немецкой девушки Эммы из романа «Берег»: «... пусть снова будет война, пусть снова стреляют, пусть меня насилуют, но только чтобы вернулся русский лейтенант...» — подверглись язвительным насмешкам китайской критики, а Бондарева разнесли в пух и прах за шовинистические настроения. Сегодня, оглядываясь на прошлое, можно увидеть, насколько своеобразной была критика этого романа в то время, когда только завершилась «культурная революция». Ведь впоследствии, когда после прихода «нового периода» мы стали заново познавать советскую литературу, то уже не занимались разоблачением и осуждением ее шовинистической позиции. Через много лет после завершения «культурной революции», когда мы вспоминали советские

произведения, отнесенные к «ядовитым сорнякам», и заново с гуманистических позиций воспринимали советскую литературу, то, хотя больше и не «ломали перед ней шапку», как в период «семнадцати лет», но в душе у нас по отношению к ней засело какое-то чувство вины, словно мы когда-то ее ранили. И потому, сознательно или нет, в большей или меньшей степени, но мы воспринимали ее с пиететом и с ненормальным рвением избавлялись от собственного мышления времен «культрева», заново открывали ценность гуманизма и теории человеческой природы, но при этом естественным образом игнорировали язвы великодержавного шовинизма, скрывающиеся в этих произведениях. В 1985 г., когда по китайскому телевидению показали советский фильм «Берег», то зрители, пораженные трогательной лиричностью и гуманистическими эмоциями, превозносили эту киноленту и не обращали никакого внимания на ее шовинистический пафос. Это весьма контрастировало со взглядами позднего «культрева».

И действительно, великодержавный шовинизм был повсеместным явлением в официальной советской литературе 60–70-х гг. прошлого века. Особенно ярко он проявлялся в так называемых интернационалистических произведениях послевоенных стран-спутников СССР (например, Польши, Восточной Германии, Чехословакии, Болгарии, Румынии и др.), посвященных советско-германской войне и рисующих образ Советской армии. После «культурной революции» мало кто из китайских литературных критиков обращал внимание на эту идейную особенность (по вышеописанным причинам), но в литературно-художественной критике периода «культрева» подобные идеи попадали под шквальный огонь, и именно в этом и заключалась особенность осуждения советского ревизионистского искусства в Китае во время «культурной революции». Речевые обороты в некоторых критических статьях были настолько точны и остры, что читателю сложно поверить, что они взяты из статей времен «культрева»: «В момент, когда ваши танки вошли в Прагу, а вашим оружием было жестоко подавлено стремление чехословацкого народа к свободе, какое право вы имели замаранными кровью руками поднимать знамена свободы и гуманизма?» (см. [5]) Острота подобных обличений не только передает особый пыл и дерзость китайской литературно-художественной критики во времена «культурной революции», но и точно бьет по уязвимым местам советских произведений. Однако, хотя в этих звонких и резких словах много дерзости и они, попадая в самую точку, срывают красивые гуманистические покровы с великодержавного шовинизма, но все равно это критика, действующая по методу «случайного попадания». Ведь за этой дерзостью со всей очевидностью проступают хаос и противоречия в нашей собственной логике. С одной стороны, в период «культурной революции» критика китайских литературоведов в адрес советской литературы в основном сконцентрировалась вокруг так называемых гуманизма и буржуазной теории о человеческой природе, а особенному бичеванию подвергалось гуманистическое мировоззрение, становившееся все более заметным в советской литературе со времен «оттепели». С другой же стороны, из-за крайнего политического утилитаризма достаточно было «ниспровергать и поливать помоями» советскую литературу

и искусство, чтобы не заботиться о последовательности собственной логики. Именно поэтому и могли появиться высказывания, сочувствующие движению «пражской весны» и полностью игнорирующие огромную ценностную пропасть между его лозунгами и призывами «культурной революции». В этом проявляется важнейшая особенность обличения китайскими критиками литературы и искусства советского ревизионизма.

Аналогичным образом, когда в начале 1970-х гг. в СССР постоянно получали высокую оценку и разнообразные государственные премии такие произведения, как повесть В. В. Липатова «Сказание о директоре Прончатове», пьеса И. М. Дворецкого «Человек со стороны», пьеса А. И. Гельмана «Протокол одного заседания», пьеса М. Ф. Шатрова «Погода на завтра» и др., китайские литературоведы также удостаивали эти «ревизионистские» тексты суровой критики. Говоря объективно, эти произведения, получившие одобрение советских властей на самом высоком уровне, по сравнению с магистральной литературой предшествующего сталинского периода действительно заметно изменились в художественном плане; по крайней мере, они были написаны не в той отвратительной манере, когда идеология изливалась напрямую, а старательно подчеркивали человечность. Нужно признать, что это представляло собой шаг вперед для литературы и было неразрывно связано с благотворным влиянием десяти лет «оттепели». Однако налет человечности прикрывал въевшуюся в плоть советскую пропаганду «научно-технической революции». Другими словами, за лиричностью и человечностью скрывался официальный дискурс. В этом отношении новые советские произведения мало чем отличались от ведущих произведений предшествующих периодов. То, что человечность стала мишенью для литературно-художественной критики Китая в годы «культрева» — это абсолютно естественно, а обвинение этих произведений в том, что «они пропитаны так называемыми человечностью и эмоциями буржуазного толка» разоблало факты о том, что их авторы «старательно подыгрывали лжи советских ревизионистских властей». В этом отношении все было сказано очень точно, но в новейший период, после окончания «культурной революции», китайские литературоведы никогда более не занимались такой критикой, а так называемая литература реформ, процветавшая в начале новейшего периода, даже некоторое время подражала этим советским произведениям. Острота взгляда китайских литературоведов в годы «культрева», несомненно, была связана с идеологическим противостоянием КНР и СССР; обличение политических лозунгов советских ревизионистских властей, естественно, было ключевой задачей литературно-художественной критики Китая в то время. Однако эта исходящая из политического утилитаризма критика метко разоблачала существенные недостатки советских произведений такого рода, что, нельзя не признать, привело к удивительному явлению «случайного попадания». При этом сама китайская литература времен «культрева» была куда более топорной по сравнению с советской литературой, начавшей положительно передавать гуманистические чувства.

Литературная критика по методу «случайного попадания» была нормой в критике советского ревизионизма в Китае в период «культурной революции».

При этом как «критика и очернение» подлинной художественной ценности произведений, так и разоблачение недостатков произведений были проявлениями политического утилитаризма, основанного на идеологии и задававшего направление для литературно-художественной критики в Китае в годы «культрева», а внутренняя противоречивость критики как раз отражала господство политического утилитаризма.

Хотя интерпретация русской и советской литературы в Китае в годы «культурной революции» осуществлялась по методу «случайного попадания» и несла на себе глубокую отметину эпохи, а мишенью критики была избрана именно та советская литература, которую безудержно восхваляли в Китае в период «семнадцати лет», но по сути своей руководящие идеи и принципы китайской литературно-художественной критики во время «культрева» не имеют существенных отличий от идей периода «семнадцати лет»; более того, они являются их продолжением и доведением до крайности.

Если говорить о причине преклонения перед русской и советской литературой в период «семнадцати лет», то она заключалась не в художественной ценности этой литературы, а в соображениях идеологического характера, ведь в то время уже заметно проявлялся политический прагматизм. Именно поэтому в период «семнадцати лет» мы вслед за СССР превозносили не заслуживающие того лжехудожественные произведения (например, роман П. А. Павленко «Счастье», роман В. Н. Ажаева «Далеко от Москвы» и подавляющее большинство других ведущих произведений сталинского периода) и бичевали малознакомые или даже вообще неведомые нам «ядовитые сорняки» (например, роман Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго»), не замечали многочисленные подлинные жемчужины советской литературы и умалчивали о них. Именно из-за идеологических потребностей мы выдвигали столь смехотворные суждения о «Тихом Доне» и толкования этого романа и, невзирая на его подлинное содержание, сознательно давали ему абсурдные интерпретации и насильно навешивали на него ярлык «образца социалистического реализма». Когда же наступила «культурная революция», мы точно так же, исключительно из политических целей критики литературы «гнилого советского ревизионизма», обратили внимание на подлинное содержание этих произведений. И хотя толкование произведений стало разительно отличаться, но по крайней мере в двух моментах обнаруживалось сходство: во-первых, это руководящие принципы политического утилитаризма, во-вторых, единство ценностных принципов. Презрение к человечности, отрицание гуманистических чувств были общими ценностными ориентирами китайского литературоведения и в период «семнадцати лет», и в «культурную революцию». Именно вследствие этой общей предпосылки китайская литературно-художественная критика под воздействием разных политических установок в два разных периода использовала противоположные подходы к литературному тексту: «читать, но не видеть» и «полный возврат к оригиналу».

Со времен «борьбы с ревизионизмом» и вплоть до конца «культурной революции» осуждение классиков русской и советской литературы и литературной

критики объяснялось тем, что еще в период «семнадцати лет» руководящие идеи стали основной ценностью, именно формирование таких идей стало ключевой причиной тотального одобрения советской литературы и литературной критики сталинской эпохи. В связи с этим и всесторонняя критика русской и советской литературы в годы «культрева» как раз сама скрыто унаследовала прежние ценностные установки советской литературы. Здесь возникает зазор по времени: советская литература, современная периоду «культрева», была написана после «оттепели»; в художественном, ценностном и других отношениях она уже заметно отличалась от прежней ведущей литературы СССР. Китайские же литературоведы того времени упорно цеплялись за старое, враждебно относились к новым тенденциям в советской литературе, что привело к тотальному отрицанию ее новейших произведений. Конечно же, необходимость в критике политики и идеологии часто приводила к тому, что осуждение новейшей советской литературы попадало в цель, но, как уже говорилось выше, подобный метод «случайного попадания» отличался хаосом в собственной логике. За боевитой и дерзкой критикой скрывались идеи, унаследованные от периода «семнадцати лет»; это были ценностные установки, взращенные под воздействием ведущей советской литературы сталинской эпохи, но из-за перемен в политической обстановке им не приходилось больше «играть в прятки» или «стыдливо утаиваться», как в период «семнадцати лет»: теперь у них были развязаны руки и они могли проявиться в крайней форме. От одобрения художественной ценности советской литературы, сопровождавшегося ее кастрацией, искажением и трансформацией, произошел переход к ее критике; под воздействием политического и идеологического осуждения возникло полное отрицание уже получившей дальнейшее развитие советской литературы, игнорировались новые положительные стороны советской литературы и культуры, этот процесс фактически отражает логическую эволюцию от периода «семнадцати лет» к «культурной революции». Подобное отношение к русской и советской литературе на самом деле подготовило почву для последующего безразличия к ней и забвения ее в литературных кругах Китая, потому что необъективные суждения, будь они славословием или бичеванием, бесполезны для подлинного понимания настоящей ценности русской и советской литературы. Другими словами, и в период «семнадцати лет», и во время «культурной революции», и когда русскую и советскую литературу в Китае превозносили до небес, и когда ее ниспровергали в ад, мы были далеки от познания ее подлинной красоты.

Литература

1. 智力. 俄国文学与中国. 上海: 华东师范大学出版社, 1991年. [Чжи Лян. Русская литература и Китай. Шанхай: Хуадун шифань дасюэ чубаньшэ, 1991.]
2. 论中苏文学发展进程/ 倪蕊琴主编. 上海: 华东师范大学出版社, 1991年. [О процессе развития китайской и советской литературы / под ред. Ни Жуйцинь. Шанхай: Хуадун шифань дасюэ чубаньшэ, 1991.]

3. 汪介之. 选择与失落. 南京: 江苏文艺出版社, 1995年. [Ван Цзечжи. Выбор и утрата. Нанкин: Цзянсу вэньи чубаньшэ, 1995.]
4. 陈建华. 20世纪中俄文学关系. 上海: 学林出版社, 1998年. [Чэнь Цзяньхуа. Китайско-российские литературные связи в XX веке. Шанхай: Сюэлинь чубаньшэ, 1998.]
5. 学习与批判. 1973年第2期. [Журнал «Сюэси юй пипань». 1973. № 2.]

References

1. Zhi Liang. *Russian Literature and China*. Shanghai, Huadong Shifan Daxue Chubanshe, 1991. (In Chinese)
2. *On the Development of Chinese and Soviet Literature* / ed. by Ni Ruiqin. Shanghai, Huadong Shifan Daxue Chubanshe, 1991. (In Chinese)
3. Wang Jiezhi. *Choice and Loss*. Nanjing, Jiangsu Wenyi Chubanshe, 1995. (In Chinese)
4. Chen Jianhua. *Comparison between Chinese Literature and Russian Literature of the 20th Century*. Shanghai, Xuelin Chubanshe, 1998.] (In Chinese)
5. Journal «*Xuexi yu Pipan*». 1973. No. 2. (In Chinese)

Перевод А. А. Родионова

Кобзев А. И.

(Институт востоковедения РАН, Московский физико-технический институт, Российский государственный гуманитарный университет, Россия)

ПЕРВЫЕ В РОССИИ СВЕДЕНИЯ ОБ «И ЦЗИНЕ»

Аннотация: Первые в России сведения об «И цзине» (易經, «Каноне перемен»), или «Чжоу и» (周易, «Всеохватных циклических переменных [эпохи] Чжоу»), опубликовал первый российский академик-китаевед, немецкий историк и филолог-полиглот Г. З. Байер (G. S. Bayer) в двухтомнике *Museum Sinicum*, изданном в Петербурге в 1730 г. на латыни. На русском языке информация об «И цзине» впервые стала доступной читателю через полвека благодаря корифею отечественного китаеведения XVIII в. А. Л. Леонтьеву. В 1782 г. он издал иллюстрированный и комментированный перевод фрагмента из «И цзина» (названного «Удобным основанием») как приложение к своему переводу маньчжурского текста «Свода узаконений Великой [империи] Цин» («Дай Цин хуй дьянь»). Инициатором обращения к «И цзину» Леонтьев назвал посетившего Петербург в 1769 г. французского аббата, но не указал его имени. П. Е. Скачков вслед за В. С. Колоколовым ошибочно решил, что им был знаменитый французский миссионер-иезуит, синолог и разносторонний ученый А. Гобиль (A. Gaubil). Однако он умер десятью годами раньше. Скорее всего, собеседником Леонтьева был известный теолог и экономист-физиократ, французский аббат Н. Бодо (N. Vaudeau), проводивший в 1769 г. в Петербурге конфиденциальные переговоры с Екатериной II о ситуации Польше. Секретность этой миссии накануне первого раздела Польши вполне объясняет сокрытие его имени в 1782 г., когда он был еще жив и назревал второй раздел. Видимо, взгляд французских просветителей и физиократов на «И цзин», донесенный Н. Бодо до А. Л. Леонтьева, побудил последнего связать канон с правительственными указами империи Цин.

Ключевые слова: *И цзин, Чжоу и, Канон перемен, Книга перемен, Г. З. Байер, А. Л. Леонтьев, Н. Бодо, Фу-си, Сиф, Хэ-ту, Дай Цин хуй дьянь, Свод узаконений Великой [империи] Цин.*

Kobzev Artem

(Institute of Oriental Studies of the RAS, Moscow Institute of Physics and Technology, Russian State University for the Humanities, Russia)

THE FIRST INFORMATION ABOUT THE *YI-JING* IN RUSSIA

Abstract: The first information in Russia about the *Yi-jing* (易經, *Canon of Changes*) was published by the first Russian sinologist, German historian and philologist-polyglot G. S. Bayer in the two-volume *Museum Sinicum* (St. Petersburg, 1730) in Latin. In Russian, the primary information about *Yi-jing* became available to the reader half a century later thanks to the coryphaeus of Russian sinology of the 18th century A. L. Leontiev. In 1782, he published an illustrated and commented translation of a fragment from *Yi-jing* (named *Convenient Base*) as an appendix to his translation of the Manchu text of the *Statutes of the Great Qing* (大清會典, *Dai-Qing hui-dian*). A. L. Leontiev called the French abbot, who visited St. Petersburg in 1769, the initiator of his appeal to the *Yi-jing*, but did not indicate his name. P. E. Skachkov after V. S. Kolokolov decided that he was the famous French Jesuit missionary and versatile scientist A. Gaubil. However, he died ten years earlier. Most likely the interlocutor of A. L. Leontiev was a well-known theo-

logian and economist-physiocrat, French abbot N. Baudeau, who held confidential negotiations with Catherine II in 1769 in St. Petersburg about the situation in Poland. The secrecy of this mission on the eve of the first partition of Poland fully explains the concealment of his name in 1782, when he was still alive and brewing the second partition. Apparently, a look at the *Yi-jing* of the French enlighteners and physiocrats, reported by N. Baudeau to A. L. Leontiev, prompted him to link the ancient canon with *Statutes of the Great Qing*.

Keywords: *Yi-jing, I-ching, Zhou-yi, Yi-king, Canon of Changes, Book of Changes, G. S. Bayer, A. L. Leontiev, N. Baudeau, Fu-si, Seth, He-tu, Dai-Qing hui-dian, Statutes of the Great Qing.*

По-видимому, первые в России сведения об «И цзине» (易經, «Каноне перемен»), или «Чжоу и» (周易, «Всеохватных циклических переменах [эпохи] Чжоу»; подробно см. [3]), опубликовал не знавший русского языка немецкий историк и филолог-полиглот Готлиб (Теофил) Зигфрид Байер (Gottlieb (Theophil) Siegfried Bayer, 1694–1738), ставший первым российским академиком-китаеведом [7, с. 52–54, 462]. Будучи с 1725 г. профессором восточных языков Академии наук в Петербурге, он издал там в 1730 г. на латыни компилятивный двухтомник *Museum Sinicum*, посвященный его покровителю архиепископу Феофану Прокоповичу (1681–1736) и преподнесенный членам китайского посольства во время их пребывания в 1732 г. в Петербурге по случаю воцарения Анны Иоанновны (1693–1740) в 1730 г. [7, с. 35–36]. Первый том этого издания содержит описание китайской иероглифики с кратким рассуждением об «одной из древнейших книг» — «И цзине» (в транскрипции *ye kim*) — как ее традиционно признанном первоисточнике [14, с. 94–98]. Автор с некоторыми искажениями привел изображения четырех видов «фигур» (*figura*): двух монограмм (— и - -), образованных из них четырех диграмм, восьми триграмм (в перевернутом на 180° порядке Фу-си) и четырех первых гексаграмм (в обратной последовательности) [3, с. 687, 691], а также сослался на их истолкование как «бинарной арифметики» миссионером-иезуитом Иоахимом Буве (Joachim Bouvet, 1656–1730) и философом Готфридом Вильгельмом Лейбницем (Gottfried Wilhelm Leibniz, 1646–1716) [3, с. 673–674].

На русском языке информация об «И цзине» впервые стала доступной читателю через полвека благодаря корифею отечественного китаеведения XVIII в. Алексею Леонтьевичу Леонтьеву (1716–1786), который в 1782 г. издал иллюстрированный и комментированный перевод фрагмента из него под заглавием «О двойственных действиях духа *инь ян* из китайской книги, *И гин* называемой» как приложение к своему переводу маньчжурского текста «Свода узаконений Великой [империи] Цин» («Дай Цин хуй дьянь», 大清會典, 1690 г.; см. [12, с. 484–490]) [9, с. 303–313]. Примечание к заглавию этого приложения гласит: «*И гин* значит: *удобное основание*. Книга сия у китайцев важная и первая из всех древних книг их. Они почитают ее основанием для всех в свете наук. Один французский абас, который был здесь в Петербурге в 1769 году, говорил, что древнее книги сей нет в целом свете и что посему ученые люди весьма желают видеть ее на евро-

пейских языках. Я, услыша от него сие, покусился, для оказания ученым людям услуги моей, перевести оную книгу на российской язык; но перевел по возможности моей только то, как начинается, а далее, за многими в ней начертаниями и терминами, переводить не могу» [9, с. 301].

Как видно из этого примечания, А. Л. Леонтьев необычно (ср. уже принятые в XVII–XVIII вв. латинский и французский переводы *Liber/Librum mutationum*, *Liber de mutationibus* и *Livre canonique des changements*) определил начальный иероглиф названия «И цзин» (в его архаической транскрипции «И гин») и 易 в соответствии с первым значением, даваемым древнейшими комментаторами, — «легкое, удобное», а второй, *цзин* (經), понял онтологически — как «основание», а не текстологически — как «основополагающую книгу, канон» (о разных вариантах понимания и перевода названия «И цзина» подробно см. [3, с. 632–638]).

В современной литературе новаторское для России описание «Канона перемен» Г. З. Байером не упоминается, а сообщение о пионерской публикации А. Л. Леонтьева впервые появилось в «Очерках истории русского китаеведения» Петра Емельяновича Скачкова (1892–1964), написанных им в последние годы жизни и опубликованных посмертно в 1977 г. под редакцией В. С. Мясникова [7, с. 73]. В основном тексте книги процитировано вышеприведенное примечание Леонтьева, неточно названное предисловием, а в собственном примечании Скачкова сказано: «По разъяснению В. С. Колоколова, французский аббат, с которым беседовал Леонтьев, — это миссионер Гобиль (см. прим. 91 к настоящей главе). В предисловии Леонтьева фамилия не указана, дано сокращенно — “франц. абат”» [7, с. 307].

Однако, как явствует из полностью процитированного автором этих строк примечания (а не предисловия) Леонтьева, в нем нет никаких сокращений и указан «французский абас», т. е. аббат (на латыни *abbas*, откуда транскрипция «абас»). В. С. Колоколов (1896–1979) — выдающийся отечественный синолог (о нем подробно см. [11]), но в данном случае ссылка на его авторитет напрасна, поскольку знаменитый французский миссионер-иезуит и разносторонний ученый Антуан Гобиль (Antoine Gaubil, 1689–1759), хотя действительно в 1739 г. был избран почетным членом Петербургской академии наук, с 1722 г. безвыездно находился в Пекине до своей кончины и через десятилетие после нее не мог ни с кем нигде встречаться. Поэтому очевидно, что в приведенное разъяснение закралась ошибка, странным образом не замеченная издателями книги П. Е. Скачкова, в которой ими же отмеченное и тремя страницами выше находящееся примечание о А. Гобиле содержит датировку его жизни [7, с. 304]. Следовательно, личность французского аббата, побудившего А. Л. Леонтьева обратить внимание на «Канон перемен», до настоящего времени не была установлена. И эта ситуация выглядит изначально странной, поскольку Леонтьев мотивировал исследование «Канона перемен» советом видного собеседника, но почему-то не назвал его имени и по непонятной причине присоединил результат своего труда к, казалось бы, тематически и хронологически далекому собранию государственных указов.

Эти неясности позволяет устранить предположение, что указанным, но не поименованным лицом был известный теолог и экономист-физиократ, французский аббат Николя Бодо (Nicolas Baudeau, 1730–1792), которого в 1768 г. пригласил в Польшу епископ Вильнюса князь Игнаций Массальский (Ignacy Massalski, 1726–1794), затем в 1769 г. пославший его в Петербург для конфиденциальных переговоров с Екатериной II о конфедерации, но который там «остался и сделал новые предложения — сойтись с Францией и вместе с нею восстановить спокойствие в Польше», как отметил С. М. Соловьев (1820–1879) в «Истории России с древнейших времен» [8] (см. также [15, с. 267–268]). Секретность переговоров Н. Бодо в Петербурге накануне первого раздела Польши вполне объясняет сокрытие его имени А. Л. Леонтьевым в 1782 г., когда он еще был жив и называл второй раздел соседнего государства.

Среди французских физиократов были развиты синофильские настроения, поскольку в созданном просветителями и энциклопедистами образе китайской империи они видели привлекательное сочетание абсолютной монархии с относительной проницаемостью сословных перегородок и приоритета сельского хозяйства с достаточной свободой экономики. В таком контексте наукообразная система символов «Канона перемен» представлялась адекватным выражением естественного порядка, за который они ратовали. Более того, в ранней европейской синологии господствовало сформированное миссионерами-иезуитами (М. Martini, 1614–1661; Ph. Couplet, 1623–1693; P. Intorcetta, 1625–1696 и др.) мнение, что исходное назначение «И цзина», созданного первым государем Фу-си (伏羲), состояло в установлении основных принципов управления государством. Поэтому совет его переводить из уст Н. Бодо был вполне закономерен не только в общепознавательном смысле, как указал А. Л. Леонтьев, но и в конкретно-научном, связанном с социально-экономическим и политико-правовым законодательством.

В своем переводе А. Л. Леонтьев воспроизвел начало традиционного издания «Канона перемен», восходящего к «Чжоу и бэнь и» (周易本義, «Коренной смысл “Чжоу и”») Чжу Си (朱熹, 1130–1200), где тексту предшествуют связанные с ним нумерологические диаграммы, первой среди которых стоит «магический крест» *Хэ-ту* (河图, «Изображение [из Желтой] реки») [4; 3, с. 696–697]. Поэтому сразу за заглавием «О двойственных действиях духа *инь ян* из китайской книги, *И гин* называемой» следует традиционное изображение *Хэ-ту* (из символизирующих четные и нечетные числа, соединенных линиями в количественно соответствующие им группы черных кружков *инь* (陰) и белых кружков *ян* (陽)) с обозначением по-русски коррелятивных стран света под названием «Начертание Фусиево» [9, с. 302].

В примечании на следующей странице сказано: «В оной книге разных начертаний много. Фуси по летописи китайской первый князь. Он был при жизни Сифовой с 3472 до рожд. Христ. Фуси и Сиф, кажется, один был человек по сходности имени и (как римляне числят) времени» [9, с. 303]. В позднее изданной книге А. Л. Леонтьев привел еще один общий признак в доказательство тождества ки-

тайского мифического императора-первопредка и культурного героя с третьим сыном Адама и Евы: «Сифа жиды, а Фусия китайцы звездочетцем называют» [5, с. 95]. Можно добавить, что с обоими персонажами в их культурных традициях связано изобретение письменности и нумеролого-каббалистических диаграмм.

Подобная идентификация китайского патриарха с библейским восходит к теориям сложившейся среди миссионеров-иезуитов в Китае группы французских «ицзинистов», или «фигуралистов»: И. Буве, Ж.-А. де Голле (J.-A. de Gollet, 1664–1741), Ж.-Ф. Фуке (J.-F. Fouquet, 1665–1741) и Ж. де Премар (J. de Prémare, 1666–1736). Они усмотрели в «Каноне перемен» китайскую «библию», воплощающую изначальное божественное откровение в форме каббалистических фигур *гуа* (卦) и являющуюся выражением общей, священной и допотопной «иероглифической науки» древнего мира, т. е. «метафизики чисел, или общенаучного метода», «содержащего все другие знания» (подробно см. [6, с. 209–246]). Эти идеи, став известными европейским ученым, заинтересованно обсуждались синологами и философами во Франции до начала XIX в. [10, с. 246–247].

Нумерологическую диаграмму *Хэ-ту* у Чжу Си сопровождает объяснение, которое составлено из двух сведенных вместе фраз, в обратной последовательности входящих в завершающие параграфы первого раздела комментирующей части «И цзина» — «Си-цы чжуань» (繫辭傳, «Предание привязанных афоризмов/доводов/высказываний», I, 8/9–10/11), где и упомянуто это «Изображение [из Желтой] реки». А. Л. Леонтьев также воспроизвел их в схематизированном переводе:

НЕБО 1.	ЗЕМЛЯ 2.
НЕБО 3.	ЗЕМЛЯ 4.
НЕБО 5.	ЗЕМЛЯ 6.
НЕБО 7.	ЗЕМЛЯ 8.
НЕБО 9.	ЗЕМЛЯ 10.
Чисел неба 5.	Чисел земли 5.

Что небо и земля имеют себе по пяти мест, в том есть между ими союз.

Всех чисел, у неба 25, у земли 30, а у обеих 55.

В сем заключается вина рожденьям и совершениям вещей, и вина действиям гойшинь [9, с. 303].

Переданное транскрипцией *гойшинь* сочетание *гуй-шэнь* (鬼神, «нави и духи») разъяснено в примечании на той же странице как обозначение «небесных бесплотных сил, то есть духов», хотя их бесплотность весьма сомнительна и в соответствии с общим смыслом и данным контекстом они являются не только небесными, а земными (*гуй*) и небесными (*шэнь*) существами.

Затем А. Л. Леонтьев, следуя китайской традиции, поместил «Изъяснение», представляющее собой изложение чжусянского комментария и начинающееся следующим образом: «В таких словах содержится начертания онога мудрость. Основано начертание на числах, а числа представляют образы. По сему, что у неба и земли выходит из десяти порознь смекаемых чисел пятьдесят пять и что

небо и земля имеют на стольких числах по пяти мест, небо есть ЯН, земля есть ИНЬ; ЯН рождает вещи, а ИНЬ совершает» [9, с. 304].

Основополагающий для социально-правовой сферы смысл «Канона перемен» А. Л. Леонтьев обнаружил еще раньше, при переводе маньчжурского варианта цинского кодекса «Законы и постановления Великой [империи] Цин» («Дай Цин люй ли», 大清律例, 1725 г.; см. [12, с. 480–484]), в предисловии к которому император Ши-цзун (世宗, 1678–1735; девиз правления Юн-чжэн, 雍正, 1723–1725) отметил: «В *Игин* есть речь, что по уложению могли прежняя цари дела судить объяснивши людям наказанию», — а переводчик пояснил: «Так называется первая в древности их книга» [1, с. 4]. Это прямое подтверждение взгляда французских просветителей и физиократов, донесенного Н. Бодо до А. Л. Леонтьева, видимо, и побудило его сопроводить следующий перевод юридических документов цинского двора справкой об «И цзине».

Важные начинания Г. З. Байера и А. Л. Леонтьева, к сожалению, были забыты в России и нашли достойное продолжение в отечественной синологии лишь спустя полтора века в работе Ю. К. Щуцкого (1897–1938), который подошел к «И цзину» совершенно иначе: с одной стороны, глубоко научно, исторически и текстологически исследовав его содержание и структуру и переведя каноническую часть, а с другой стороны, мистически, подробнейшим образом прокомментировав на основе конфуцианской, даосской и буддийской традиций и провиденциально интерпретировав. Его завершенная в 1935 г. монография в сокращенном виде смогла увидеть свет только в 1960 г. и по-английски в 1979 г., а в полном виде — в 1993 г., многократно переиздавалась [13] (см. также [2, с. 299–329]) и сама стала каноническим текстом для отечественной ицинистики, расцветшей с конца 1970-х гг.

Литература

1. Китайское уложение / Перевел сокращенно с манжурского на российский язык Коллегии иностранных дел майорского ранга секретарь Алексей Леонтиев. Ч. 1. СПб.: Академия наук, 1778.
2. Кобзев А. И. Драмы и фарсы российской китаистики. М.: ИВ РАН, 2016.
3. Кобзев А. И. «Канон перемен» как мировая константа // В пути за Китайскую стену. К 60-летию А. И. Кобзева. М.: ИВ РАН, 2014. С. 629–708.
4. Кобзев А. И. Хэ-ту, ло шу // Духовная культура Китая: энциклопедия. Т. 1: Философия. М.: Восточная литература, 2006; допечатка 2011. С. 517–519.
5. Леонтьев А. Л. Кратчайшее описание городам, доходам и протчему Китайского государства, а при том и всем государствам, королевствам и княжествам, кои китайцам ведомы. Выбранное из китайской государственной географии, коя напечатана в Пекине на китайском языке при нынешнем хане Кян Луне секретарем Леонтиевым. СПб.: Академия наук, 1778.
6. Ломанов А. В. Христианство и китайская культура. М.: Восточная литература, 2002.
7. Скачков П. Е. Очерки истории русского китаеведения. М.: Восточная литература, 1977.

8. Соловьев С. М. История России с древнейших времен. Кн. 6. Т. XXVI–XXIX. СПб.: Общественная польза, 1896.
9. Тайцин Гурунь и Ухери Коли, то есть все законы и становления китайского (а ныне манчжурского) правительства / Перевел с манчжурского на русский язык Алексей Леонтиев. Т. II. СПб.: Академия наук, 1782.
10. Фишман О. Л. Китай в Европе: миф и реальность (XIII–XVIII вв.). СПб.: Петербургское востоковедение, 2003.
11. Фоякова (Колоколова) Н. Н. Биография Всеволода Сергеевича Колоколова (1896–1979) // Архив российской китаистики / сост. А. И. Кобзев. Т. III. М., 2016. С. 44–48.
12. Хохлов А. Н. «Дай Цин люй ли»; «Дай Цин хуй дьянь»; «Дай Цин хуй дьянь шили» // Духовная культура Китая: энциклопедия. Т. 4: Историческая мысль. Политическая и правовая культура. М.: Восточная литература, 2009. С. 480–490.
13. Шуцкий Ю. К. Китайская классическая «Книга перемен» / составл., вступ. ст., коммент., примеч. и ред. А. И. Кобзева. М.: Восточная литература, 1993; переизд. 1997, 2003.
14. Bayeri Th. S. Museum Sinicum In quo Sinicae Linguae et Litteraturae ratio explicatur. T. 1. Petropoli: Academiae imperatoriae, 1730.
15. Wolff L. *Inventing Eastern Europe: The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*. Stanford University Press, 2012.

References

1. *Chinese Code* / Translated and abridged from Manchurian into Russian by the Major Rank Secretary of the Ministry of Foreign Affairs of the Major rank Alexey Leontiev. Part 1. St. Petersburg, Academy of Sciences, 1778. (In Russian)
2. Kobzev A. I. *Dramas and Farces of Russian Sinology*. Moscow, IOS RAS, 2016. (In Russian)
3. Kobzev A. I. "The Canon of Changes" as a World Constant. *On the Way behind the Chinese Wall. To the 60th anniversary of A. I. Kobzev*. Moscow, IOS RAS, 2014. P. 629–708. (In Russian)
4. Kobzev A. I. He-tu, Luo shu. *Spiritual Culture of China: encyclopedia*. Vol. 1: Philosophy. Moscow, Vostochnaia literatura Publ., 2006; add. print 2011. P. 517–519. (In Russian)
5. Leontiev A. L. *The Shortest Description of the Cities, Incomes and Other of the Chinese State, Including All the States, Kingdoms and Principalities that the Chinese are Familiar with. Selected from the Chinese State Geography, which was Printed in Beijing in Chinese under the Current Khan Qian Long by Secretary Leontiev*. St. Petersburg, Academy of Sciences, 1778.
6. Lomanov A. V. *Christianity and Chinese Culture*. Moscow, Vostochnaia literatura Publ., 2002.
7. Skachkov P. E. *Essays on the History of Russian Chinese Studies*. Moscow, Vostochnaia literatura Publ., 1977.
8. Solovyov S. M. *History of Russia since ancient times*. Book 6. Vol. XXVI–XXIX. St. Petersburg, Obschestvennaia polza Publ., 1896. (In Russian)
9. *Taiqing Gurun and Uheri Koli, that is, all the laws and regulations of the Chinese (and now Manchurian) government* / Translated from Manchurian into Russian by Alexey Leontiev. Vol. II. St. Petersburg, Academy of Sciences, 1782. (In Russian)
10. Fishman O. L. *China in Europe: Myth and Reality (13th–18th centuries)*. St. Petersburg, Peterburgskoe Vostokovedenie, 2003. (In Russian)
11. Fonyakova (Kolokolova) N. N. Biography of Vsevolod Sergeevich Kolokolov (1896–1979). *Archive of Russian Sinology* / comp. A. I. Kobzev. T. III. Moscow, 2016. P. 44–48. (In Russian)

12. Khokhlov A. N. "Dai Qing lv li"; "Dai Qing hui dian"; "Dai Qing hui dian shili". *Spiritual Culture of China: Encyclopedia*. Vol. 4: Historical Thought. Political and Legal Culture. Moscow, Vostochnaia literatura Publ., 2009. P. 480–490.
13. Shchutsky Yu. K. *The Chinese Classical "Book of Changes" / compil., intro. art., comment., note and ed. by A. I. Kobzev*. Moscow, Vostochnaia literatura Publ., 1993.
14. Bayeri Th. S. *Museum Sinicum In quo Sinicae Linguae et Litteraturae Ratio Explicatur*. T. 1. Petropoli, Academiae imperatoriae, 1730.
15. Wolff L. *Inventing Eastern Europe: The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*. Stanford University Press, 2012.

Левицкая Т. В.

(Московский государственный университет, Россия)

ЗАБЫТАЯ ВОЙНА: ПРОИЗВЕДЕНИЯ Н. А. ЛУХМАНОВОЙ О МАНЬЧЖУРИИ

Аннотация: Надежда Александровна Лухманова (1841–1907) — прозаик, драматург, публицист, лектор. На сегодняшний день ее имя практически забыто, но на рубеже XIX–XX вв. она была известна во всей России: ее художественные и драматические произведения были широко востребованы, она выступала с лекциями в столице и за ее пределами, работала журналистом в ведущих петербургских газетах. В возрасте 62 лет она приняла участие в Русско-японской войне в качестве сестры милосердия и военного корреспондента («Петербургская газета», «Южный край»). Во время своего пребывания на войне и позже в Японии Лухманова писала не только путевые заметки и статьи для газет, но также короткие пьесы, рассказы, основанные на реальных событиях («Шаман», «Черная полоса», «Елка во дворце Чизакуин», «Ли-тунь-чи»), стилизации под китайские и японские сказки («Единственный понятный женщине язык», «Душа человека», «Тайфун», «Золотая лисичка»). Темы, к которым обращалась писательница, разнообразны: место и роль женщины на войне, организация госпиталей, неоправданные жертвы войны и проблема морального выбора, а также этнографические зарисовки, посвященные нравам и быту Маньчжурии и Японии. И если ее ранние записи напоминают этнографические зарисовки, исполненные осторожности по отношению к местному населению и непонимания китайских нравов, то позднее, в сказках и дневниковых зарисовках, все отчетливее проступает чувство вины перед китайским народом за происходящую на их земле кровавую бойню. Работы писательницы оказались незаслуженно забытыми более чем на сто лет и только начинают свое возвращение в литературную память.

Ключевые слова: Н. А. Лухманова, Маньчжурия, публицистика, Русско-японская война, Япония.

Levitskaia Tatiana

(Moscow State University, Russia)

THE FORGOTTEN WAR: WORKS BY N. A. LUKHMANOVA ABOUT MANCHURIA

Abstract: Nadezhda Likhmanova (1841–1907) was a novelist, playwright, publicist, lecturer. Today her name is almost forgotten, but at the turn of the 19th–20th centuries she was well-known throughout Russia: her artistic and dramatic works were widely in demand, she gave lectures in the capital and abroad, worked as a journalist in the leading St. Petersburg newspapers. At the age of 62, she took part in the Russian-Japanese war as a nurse of the Red Cross and war correspondent (*Peterburgskaia gazeta, Yuzhniy Krai*). During her stay in the war and later in Japan, Likhmanova wrote not only travel notes and articles for newspapers, but also short plays, stories based on real events (*Shaman, Black stripe, Tree in the Palace of Chizakuin, Li-Tun-Chi*), stylization of Chinese and Japanese fairy tales (*The Only Language Clear for a Woman, Human Soul, Typhoon, Golden Fox*). The writer raised a variety of topics: the place and role of women in the war, the organization of hospitals, unjustified victims of war and the problem of moral choice, as well as ethnographic sketches devoted to the traditions and mode of life of Manchuria and Japan. And if its early records resemble ethnographic sketches, filled with wariness

towards the local population and a lack of understanding of Chinese customs, then later, in fairy tales and diary sketches, the sense of guilt before the Chinese people for the bloody slaughter taking place on their land becomes more clearly apparent. The works of the writer were undeservedly forgotten for more than a hundred years and are just beginning their return to literary memory.

Keywords: N. Likhmanova, Japan, journalism, Manchuria, Russo-Japanese war.

На рубеже XIX–XX вв. женщина в журналистике уже не вызывала удивления: дамам было дозволено рассуждать о «женском вопросе», писать на бытовые темы и освещать культурные рубрики. Надежде Александровне Лухмановой (1841–1907) удалось затронуть сферу, не свойственную женскому перу: в 1904 г. она отправилась на русско-японскую войну в качестве военного корреспондента. Лухманова была личностью яркой и неординарной, она пришла в литературу в зрелом возрасте и довольно быстро добилась успеха: за пару лет безымянная переводчица превратилась в одну из ведущих общественных деятельниц своего времени. Литературное имя ей подарили повесть «Двадцать лет назад. Воспоминания из институтской жизни» (1893) и серия очерков о Сибири «В глухих местах» (1895). Лухманова работала в различных жанрах: сочиняла романы, рассказы, пьесы, но ее настоящей страстью стала публицистика. Она написала несчетное количество статей для различных изданий («Петербургская газета», «Санкт-Петербургские ведомости», «Южный край» и др.), выпустила настольную книгу для женщин «Спутник женщины» (1898) и сборники размышлений на злободневные темы («Черты общественной жизни», 1898; «Вопросы и запросы жизни», 1904), издавала журнал «Возрождение» (1899–1900 гг.), выступала с публичными лекциями. Столь активную деятельность нещадно критиковали: громкий «общественный голос» Лухмановой раздражал. Ее упрекали в попытках проявить себя в чуждых женской природе профессиях, а работы называли неумелыми «дамскими поделками», но писательница не сдавалась и бесстрашно отвечала обидчикам в нескончаемых полемиках. Участие в Русско-японской войне (1904–1905 гг.) в очередной раз продемонстрировало, что задвинуть Лухманову в «женский угол» было не так-то просто.

С самого начала писательница предсказывала, что «маленькая победоносная война» на деле обернется большой русской трагедией. Предвкушение скорого триумфа и восторженные воззвания в печати Лухманова считала более чем необоснованными. Она напоминала читателям, что война — это страшное кровопролитное действо: «Мне всегда казалось, что радость шумлива, демонстративна и скоропроходяща, а горе молчаливо, глубоко и оставляет неизгладимые следы. Война, даже сама победоносная, есть величайшее горе, а когда эта война ведется где-то там, далеко, с чуждым по расе и вере народом — она становится еще таинственнее, еще страшней» [1, с. 2]. Для того чтобы дать будущим солдатам хотя бы минимальное представление о противнике, Лухманова выступала с лекцией «Японцы и их страна», в которой обращала внимание на особенности характе-

ра и психологию японцев, рассказывала об их укладе жизни и верованиях. Целью лекции было не только просвещение, но и снятие напряжения, искоренение страха перед неизвестным. Когда писательница выступала в товариществе российско-американской резиновой мануфактуры (с демонстрацией на экране около «50 световых картин» [2, л. 25]), то задумчивая тишина в аудитории сменялась громовым хохотом. Зрителям особенно понравилась сценка о редакции японской газеты: их рассмешила неумемная фантазия журналистов, успевших еще до начала военных действий довести японскую армию до Петербурга. Несмотря на отрицательное отношение к войне, Лухманова осознавала ее неизбежность, пыталась укрепить боевой дух будущих бойцов, воспитать в них критическое отношение к информации и убедить их не поддаваться панике от противоречивых слухов. Она вовсе не ставила перед собой задачу изобразить противника беспомощным и неумелым, как во многих публикациях того периода. Наоборот, она утверждала, что соперник силен, и особенно тем, что абсолютно чужд и непонятен простому русскому солдату, который будет вынужден столкнуться с ним лицом к лицу. Писательница отмечала, что ни оружие, ни стратегия не спасут армию, не понимающую, с кем и за что она сражается.

Оказавшись на театре военных действий, Лухманова с сожалением отметила упаднические настроения среди солдат: «принцип “чем хуже, тем лучше”» [3, л. 44] тенью следовал за каждым маневром. При характеристике врага, наоборот, она отмечала нацеленность на победу и патриотизм. Любовь к родине писательница назвала истинной религией японцев: даже в переписке с семьей общее дело стояло выше личных интересов. Родные писали солдату: «Простившись с тобой, мы остаемся совершенно спокойными. Мы знаем, ты не посрамишь своего рода и каждую минуту будешь готов отдать жизнь за родину» [Там же]. Лухманова отмечала уважительное отношение к врагу со стороны русских солдат: «Насчет японцев — ни один солдат не смеется над ними. Все признают их врагами, достойными по храбрости, мужеству и даже по великодушию» [4, с. 2]. Она приводила свидетельства бойцов, утверждавших, что японцы не добивали раненых («Он раненого не добивает, хоть ты ползи перед ним — не тронет» [Там же]), а иногда даже помогали: одному из солдат, получившему увечье, японцы указали дорогу в лагерь. Однако русские чувствовали некоторое превосходство над противником — причинами подобного отношения были внешний облик и вероисповедание: враг был физически мал и не христианин. Солдаты верили в то, что «в маленьком японце и маленькая душа» [Там же] (так же говорили и о китайцах). Похожее отношение зафиксировал в своих воспоминаниях и военный врач В. П. Кравков: по его наблюдениям, русские бойцы называли японцев так же, как крестьяне величали мелкую нечисть — черта, домового, лешего — «коротко и таинственно “ён”» [5, с. 245]. Это же отражено и в рассказе Лухмановой «Черная полоса» [6, л. 63–64]: умиравший в военном госпитале солдат мучился угрызениями совести за совершенное преступление, но при этом убеждал себя, что у убитого им китайца не могло быть души, а значит, не было и греха.

В одной из статей писательница образно назвала войну столкновением «медведя с осаами» [7, с. 2]: русский боец со своей единственной тактикой «идти напролом» путался в бесконечных японских «головоломках». Отношение Лухмановой к противнику было двойственным: с одной стороны, неприятие, страх, осуждение холодности и жестокости, иногда даже брезгливость, а с другой — уважение к японцам за соблюдение традиций, любовь к родине, жажду знаний и неутомимую деятельность. Так, в сказке «Золотая лисичка» Лухмановой удалось предугадать вектор послевоенного развития страны: увеличение внутреннего капитала, вклад в развитие образования и небывалый научно-технический прорыв. На фоне японского менталитета писательница размышляла о достоинствах и недостатках русского национального характера. Подобное сопоставление проиллюстрировано в рассказе «Елка во дворце Чизакуин», повествующем о встрече пленными русскими солдатами Рождества. Лухманова не могла скрыть своей неприязни к стране-победительнице и в самом начале рассказа дала нелестную характеристику японцам, которым, как всякому «молодому народу», свойственно «безумное опьянение всяким успехом» [6, л. 15]. Главными чертами нации она назвала честолюбие, презрение к смерти, хитрость, упрямство и благоговейный страх перед начальством. Эпизод встречи Рождества в плену вскрыл страшную фарсовую изнанку войны — горький праздник напомнил писательнице безумный маскарад: «Елка, наша Рождественская елка в такой обстановке! Матросы “нарядились”» [6, л. 18]. Сквозь исступленное веселье отчетливо проступали горечь и растерянность пленных, непонимание, почему им пришлось участвовать в кровавой бойне. Особенно усердно отплясывал вокруг елки сильно выпивший «молодец ярославец». Поначалу в пьяном угаре он задирает ряженых и храбрился, без устали повторяя: «Ноне у японца пляшем, а завтра на родину пойдем!» [Там же], но под вечер катался по полу в беспамятстве. Писательница сравнила душастых русского богатыря «злых духов пьянства» со «свирепыми японскими богами» [Там же]. Водка — зло незаметное, повседневное, «одомашненное» — выявляет трагизм момента нелепо и уродливо. Смерть матроса во время праздника становится горькой насмешкой судьбы: солдат уцелел во время войны, но привез с собой погибель в виде пагубной привычки.

Записи Лухмановой можно отнести к жанру травелога: писательница фиксировала взаимодействие с иной культурой, делая акцент на собственных чувствах и мыслях. Она описывала нравы и обычаи, обращала внимание на облик городов, пищу, внешний вид и поведение местных жителей. Поначалу ей не удавалось примириться с экзотичностью Маньчжурии — и уклад жизни, и обитатели показались ей полудикими: «И все кругом: и жилища, и лавки, и самый народ так примитивно просто, грубо и грязно. Так цинично откровенно во всех житейских проявлениях, что опять-таки теряется всякое сознание, что около вас люди, страдающие и наслаждающиеся, может быть, опасные, а может быть, просто жалкие. Вы так же равнодушно и индифферентно ходите среди них, как если бы вы гуляли по любой этнографической выставке» [6, л. 60]. В заметках ощущается не только непонимание особенностей иной культуры, но и непреходя-

щее чувство опасности от пребывания в Маньчжурии. Особое место в записях Лухмановой занял эпизод казни хунхузлов, к которому она возвращалась неоднократно: упоминание о казни есть в дневниковых записях и в статьях, опубликованных в «Южном крае» и «Петербургской газете». Писательницу ужаснула обыденность «публичного убийства»: ее напугало место казни — поле у дороги, по которой лениво тянулись арбы и продвигалась медленная вереница рабочих; смутила деловитость палача, приехавшего на страшную работу на извозчике; поразила угодливость осужденных, выпрыгивавших из телеги и с готовностью падавших на колени в определенном порядке. А увидев детей, с любопытством рассматривающих отрубленные головы, Лухманова впала в оцепенение. Эта картина натолкнула ее на невеселые думы: «...отлично понимаешь, что если бы в такой стране, среди этого, так добродушно, так вечно смеющегося народа, произошло восстание, то и мы все легли бы не героями <...> а были бы позорно, хладнокровно измучены, полужарезаны и выброшены околевать» [8, с. 2]. Тревожные ноты прозвучали и в эпизоде, описывающем разрушение городской стены русскими солдатами. Для того чтобы «обрушить» город Ляоян, в стенах были сделаны проломы, а улицы были переименованы на русский лад (о переименовании упоминает и Кравков: самая бойкая улица Ляояна получила название Николаевская, были еще Субботическая, Саперная, Воронежская и др.). Однако победоносное разрушение вселило в душу писательницы лишь смятение и беспокойство: «Весело смеясь, перекидываясь шутками, разрушали солдатики священную стену, китайцы стояли вокруг молчаливой толпой, некоторые тоже улыбались, и объяснить, что думала и чувствовала эта толпа, что значили эти улыбки, — очень трудно. Только одно верно — не индифферентность и не доброта скрываются за этими вечными оскалами губ» [6, л. 92]. Враждебность и затаенную злобу со стороны местного населения писательница ощущала постоянно, что привело ее к тревожному выводу: искренние отношения и взаимопонимание между завоевателем и завоеванным народом невозможны.

Но постепенно отношение Лухмановой к происходящему менялось. Чувство вины перед китайским народом за происходящую на их земле бойню все явственнее проступало в работах писательницы. Примером тому служит рассказ «Ли-тунь-чи» [9, с. 2.], повествующий о восьмилетнем мальчике, в одиночку охранявшем свой дом от разграбления русскими солдатами. Ребенок отказывался принимать пищу из рук захватчиков, ел из одной миски со своей собакой, а потом убил и засушил девять новорожденных щенков для того, чтобы отнести их в горы своей голодающей семье. Мальчик и собака изображены невинными жертвами войны. Лухманова не смогла найти оправдания жестокости ребенка по отношению к животному, но самоотверженность и стойкость маленького защитника поразили ее.

С нескрываемым стыдом писательница отмечала пренебрежительное отношение русских солдат к китайским верованиям. Например, во время пребывания в Сяунгунь в январе 1905 г. Лухманова написала следующие строки: «Разграбленная кумирня... Разбитые боги... Среди наших солдат ходит упорно легенда,

что китайцы вкладывают в алебастровую или деревянную грудь своих богов большое золотое сердце — погоней за этим куском золота объясняется поголовное избиение богов. Напрасно мы стараемся объяснить им, что у китайцев во всем главную роль играет символизм <...> Так и сердце в идолах сделано из золотой бумаги или гипса, окрашенного под золото. Солдаты не верят и продолжают напрасно разбивать грудь богов и богинь» [10, с. 2]. В записях В. П. Кравкова осквернение святынь изображено еще нагляднее — солдаты превратили храм в общественный туалет: «Прошелся к знаменитой башне “Байтасы”; в нижнем этаже ее помещаются три огромных бронзовых бога; близко к ним подойти было невозможно из-за колоссальных куч экскрементов, распространявших вокруг нестерпимую вонь. При виде такого вопиющего кощунства внутреннее чувство мое шокировалось окончательно! Мне так было стыдно за моих соотечественников, так грубо, глупо, безнравственно и неполитично наглумившихся над чувствительными китайской народной души» [5, с. 51].

Несмотря на отрицательное отношение к войне в целом, Лухманова резко реагировала на статьи, критикующие тактику ведения боя или снабжение русской армии. Особо гневный отзыв писательницы получил фельетон М. О. Меньшикова «Босые ноги», опубликованный в газете «Новое время». Лухманова обвинила автора в «фальшивой жалости» [11, с. 2] и желании дискредитировать русскую армию. Она начала статью с вопроса: «Чем и когда кончится война?» [Там же] И тут же ответила — победой, которая возможна лишь при условии, что «оставшиеся на родине» [Там же] не будут мешать выиграть кампанию своими домыслами и необоснованной критикой. В статье, опубликованной в «Южном крае», она прямо ответила Меньшикову: «Босых ног в армии нет!» [12, с. 2] — а потом изобразила и вовсе идиллическую картинку армейского уюта: «Землянку “сестры Надежды” (как меня прозвали солдаты) знают хорошо, в день пребывает иногда больше 20 человек. Из окопов, даже ночью, охотники забегают в шатер, когда я дежурная, и никогда, ни один не ушел, не получив просимое. Сейчас у меня еще 36 пар валенок и др. теплых вещей, табак, мыло, сахар, чай, мешочки» [Там же]. Хотя в своих работах Лухманова писала о патриотизме и превосходном снабжении японской армии, отмечала недочеты организации госпиталей и отсутствие боевого настроя в рядах русских войск, однако откровенную критику со страниц популярного издания она приняла в штыки. Причинами подобной реакции послужили не только близкие отношения с главнокомандующими армии, но и личная убежденность писательницы в том, что при отсутствии подлинного патриотического подъема необходимо соблюсти хотя бы внешнее спокойствие. Источник проблемы Лухманова усматривала в неправильной оценке самого феномена войны: война вовсе не «триумфальное шествие», как ее изображали изначально, а серьезное испытание «всего духовного строя страны» [12, с. 2]. Однако после разгрома русского флота в Цусимском проливе в мае 1905 г. писательница уже не скрывала досады и разочарования: «Но какая это была война? Разве это война, тот кошмар, который мы пережили? Бой — ужасный, тысячи раненых, искалеченных, убитых, весь ужас отступления — поспешного, как бегство, —

и потом три, четыре, пять месяцев убийственной стоянки в сырых болотистых местах!» [13, с. 2] Одной из завершающих статей периода русско-японской войны Лухманова дала заглавие «Доживание на передовых позициях». Тягостные месяцы вынужденного пребывания в Маньчжурии она назвала «временем ненужности» [14, с. 3], когда среди солдат воцарились пьянство, «хаос и сумбур» [Там же], а офицерские чины хлопотливо закружились в «лихорадке последних наград»: «Какая масса оказывается героев! Какое количество совершено героических подвигов... всеми! Как только при этих условиях могла быть проиграна кампания — непостижимо!» [Там же] Лухманова с горечью отметила, что после поражения война была словно вычеркнута из истории, а вместе с ней канули в Лету тысячи погибших, искалеченных и просто забытых на чужбине людей. В статье «Слова и дело» [15, с. 2] писательница сравнила пустые обещания правительства помогать солдатам после окончания военных действий с клятвами о последующих встречах и «вечной дружбе» барышень-институток. А увидев на Невском проспекте объявление о выставке японских кустарных изделий, Лухманова не удержалась от горького саркастического замечания: «Вот это по-Христиански! Страшно трогательно! Не успели еще зажить раны физические и нравственные, нанесенные нам этой войной, как мы уже принялись помогать нашему врагу, пропагандировать их кустарную промышленность и даже устраивать для этого выставки. Надо бы обязательно написать в Японию, пусть порадуются, и припилят благодарственную телеграмму (с уплатой за нее затем на месте) устроителям данного базара» [3, л. 62]. И впоследствии в своих работах, посвященных внутренней политике страны, она называла постыдное поражение и мгновенное забвение войны предвестниками гибели «ответшалога режима» [16, с. 2].

Литература

1. Лухманова Н. А. Несколько слов грубой правды // Петербургская газета. 1904. № 36. С. 2.
2. Рукописный отдел Института русской литературы. Д. 571. Оп. 1. Ф. 39.
3. Рукописный отдел Института русской литературы. Д. 571. Оп. 1. Ф. 7.
4. Лухманова Н. А. На поле военных действий // Петербургская газета. 1904. № 158. С. 2.
5. Кравков В. П. Война в Маньчжурии. Записки дивизионного врача. М.: Вече, 2016.
6. РО ИРЛИ. Д. 571. Оп. 1. Ф. 32.
7. Лухманова Н. А. На театре войны // Петербургская газета. 1905. № 92. С. 2.
8. Лухманова Н. А. На поле военных действий. Кантами. Казнь хунхузов // Петербургская газета. 1904. № 170. С. 2.
9. Лухманова Н. А. Ли-тунь-чи // Санкт-Петербургские ведомости. 1906. № 174. С. 2.
10. Лухманова Н. А. На театре войны // Петербургская газета. 1905. № 50. С. 2.
11. Лухманова Н. А. С театра войны // Петербургская газета. 1905. № 25. С. 2.
12. Лухманова Н. А. Война. Впечатления и наблюдения // Южный край. 1905. № 8370. С. 2.
13. Лухманова Н. А. С театра войны. Петербургские шпионы // Петербургская газета. 1905. № 232. С. 2.
14. Лухманова Н. А. Доживание на передовых позициях // Южный край. 1905. № 8642. С. 3.
15. Лухманова Н. А. Слова и дело // Петербургская газета. 1906. № 302. С. 2.
16. Лухманова Н. А. Борьба // Санкт-Петербургские ведомости. 1906. № 150. С. 2.

References

1. Lukhmanova N. A. A few words of the harsh truth. *Peterburgskaia gazeta*. 1904. No. 36. P.2. (In Russian)
2. Manuscript Department of the Institute of Russian Literature. C. 571. In. 1. F.39. (In Russian)
3. Manuscript Department of the Institute of Russian Literature. C. 571. In. 1. F.7. (In Russian)
4. Lukhmanova N. A. On the battlefield. *Peterburgskaia gazeta*. 1904. No. 158. P.2. (In Russian)
5. Kravkov V. *The war in Manchuria. Notes of the military doctor*. M.: Veche, 2016. (In Russian)
6. Manuscript Department of the Institute of Russian Literature. C. 571. In. 1. F. 32. (In Russian)
7. Lukhmanova N. A. In the theatre of war. *Peterburgskaia gazeta*. 1905. No. 92. P.2. (In Russian)
8. Lukhmanova N. A. On the battlefield. Kantami. The penalty of honghuzi. *Peterburgskaia gazeta*. 1904. No. 170. P.2. (In Russian)
9. Lukhmanova N. A. Li-tun-chi. *Sankt-Peterburgskie Vedomosti*. 1906. No. 174. P.2. (In Russian)
10. Lukhmanova N. A. On the battlefield. *Peterburgskaia gazeta*. 1905. No. 50. P.2. (In Russian)
11. Lukhmanova N. A. In the theatre of war. *Peterburgskaia gazeta*. 1905. No. 25. P.2. (In Russian)
12. Lukhmanova N. A. The war. Impressions and observations. *Yuzhniy krai*. 1905. No. 8370. P.2. (In Russian)
13. Lukhmanova N. A. In the theatre of war. The St. Peterburg spies. *Peterburgskaia gazeta*. 1905. No. 232. P.2. (In Russian)
14. Lukhmanova N. A. Survival at the forefront. *Yuzhniy krai*. 1905. No. 8642. P.3. (In Russian)
15. Lukhmanova N. A. Words and deeds. *Peterburgskaia gazeta*. 1906. No. 302. P.2. (In Russian)
16. Lukhmanova N. A. Struggle. *Sankt-Peterburgskie Vedomosti*. 1906. No. 150. P.2. (In Russian)

Линь Гуаньцюн

(Московский государственный университет, Россия)

МИФОПОЭТИКА ОБОРОТНЯ-ЛИСИЦЫ В РАССКАЗАХ Б. М. ЮЛЬСКОГО И ПУ СУНЛИНА¹

Аннотация: Этнокультурная специфика пограничной зоны России и Китая — одно из приоритетных творческих направлений русских писателей харбинской диаспоры. Б. М. Юльский (1912–1950?) — автор рассказов, в основу которых положен его опыт горно-лесной полицейской службы. В них «соединяются русские ментальные установки, мифология дальневосточного фронта, традиции западной приключенческой литературы и натуралистической прозы дальневосточного зарубежья». Рассказ Юльского «След лисицы» (1939) выстраивается на общем для русского и китайского фольклора мотиве оборотничества: оборотень-лисица соблазняет главного героя Самарина, служащего русской лесной полиции, приводит его к сумасшествию и тем самым мстит за свою гибель. Как отмечает Е. О. Кириллова, данное произведение — «русская сказка на китайский манер». Однако в русском фольклоре наделенная антропоморфными чертами лиса не описана как оборотень. Ориентируясь на китайскую фольклорную традицию, Юльский наделяет образ девушки-лисицы демонической природой. «След лисицы» мы рассматриваем как магический рассказ. Принадлежность к этому жанру сближает произведение Юльского с рассказами А. В. Чайнова, А. С. Грина, П. П. Муратова и др. Магические мотивы синтезированы в нем с психологическими, актуализована тема раздвоенного сознания героя, сближающая русский магический рассказ с традицией Э. Т. А. Гофмана. Китайская литературная традиция, демонируя образ лисицы, достигла апогея в сборнике рассказов «Ляо Чжай чжи и» Пу Сунлина (1640–1715), в котором значительная часть историй содержит авторскую интерпретацию фольклорных сюжетов о лисице. «След лисицы» Юльского и «Ляо Чжай чжи и» Пу Сунлина сближает ряд черт. Вместе с тем Юльский, ориентируясь на бытовые, культурные реалии пограничного пространства (что свойственно русским писателям Харбина), создал авторскую фронтальную мифологию.

Ключевые слова: Китай, оборотень-лисица, фронтальная мифология, харбинская диаспора, этнокультура.

Lin Guanqiong

(Moscow State University, Russia)

MYTHOPOETICS OF THE FOX SPIRIT IN THE SHORT STORIES OF B. M. YULSKY AND PU SONGLING

Abstract: The article is devoted to the hermeneutic and comparative analysis of the short story *The Fox's Footprint* (1939) by the Russian writer of the Harbin diaspora B. M. Yulsky. The mystical, mythological, adventure aspects are studied. The image of the fox spirit in Chinese culture, in particular, in the collection of stories *Liao Zhai zhi yi* (17th century) by the Chinese writer Pu Songling, is researched. The emphasis is placed on the cult of immortal foxes in Manchuria in the 19th — first half of the 20th century. It is proved that in his prose Yulsky relied on the eastern cultural context and thereby

¹ Работа выполнена при финансовой поддержке Государственного комитета КНР по управлению фондом обучения за границей.

created the authorial frontier mythology, expressing it in the genre of the mystical-adventure story.

Keywords: China, fox spirit, frontier mythology, Harbin diaspora, ethnoculture.

Этнокультурная специфика, характерная для территории совместного проживания русских и китайцев на Дальнем Востоке, — одно из приоритетных творческих направлений русских писателей харбинской диаспоры. Борис Михайлович Юльский — русский харбинец, автор рассказов, в основу которых положен его опыт горно-лесной полицейской службы в 1938–1941 гг. По словам А. А. Забияко, в его произведениях «соединяются русские ментальные установки, мифология дальневосточного фронта, традиции западной приключенческой литературы и натуралистической прозы дальневосточного зарубежья» [1, с. 91]. В рассказе Юльского «След лисицы» (1939) представлен образ оборотня-лисицы. Отметим, что в восточной культуре, особенно китайской, этот образ неоднозначен. Юльский остановился на его демоническом варианте.

Рассказ был впервые опубликован в журнале «Рубеж» (№ 9) за 1939 г. Уже в преамбуле автор ориентирует читателя на то, что это произведение с китайским этнокультурным колоритом, и априори формулирует моральный смысл сюжета: «Женщина, умершая нехорошей смертью, превращается в лисицу с волшебными и злыми свойствами. Она может казаться живой женщиной, может говорить на языке людей. Но человек не должен верить ей, как бы прекрасна она ни была: мертвая женщина отравит его душу и выпьет его жизнь для того, чтобы продолжить свое существование в образе оборотня-лисицы» [2, с. 110].

Повествование представляет собой симбиоз мистических и приключенческих элементов с включением любовной истории. Личная драма — безответная любовь — побуждает главного героя, Самарина, изменить свой образ жизни: он оставляет «малоодоходное место страхового инкассатора» [2, с. 112] и, заглушая тоску, ради новых ощущений идет на службу в лесную полицию. Рассказ выстраивается на чередовании событий, действительно придавших его жизни новое содержание. Мистико-приключенческому жанру соответствует место событий. Герой оказывается вдали от цивилизации, между двумя этнокультурными полюсами: от города его отделяют семьдесят верст, от старообрядческого поселка — двенадцать.

В экспозиции говорится о преследовании Самариним раненой лисы; при этом герой понимает, что, идя по петляющему следу зверя, он заблудился. В рассказе функционален мотив дороги: Самарин долго ходит по сопке, ему кажется, что «он проходит вторично по тому же самому месту»; он поднимается «вверх по склону», потом «решительно» [2, с. 111–112] спускается вниз. Композиционно мотив дороги подводит повествование к завязке, с которой начинается приключенческая линия рассказа: герой замечает огонек, идущий от жилища человека. С этого эпизода рассказ наполняется китайским колоритом. В китайской мифологии блуждающий огонь обычно является опасным сигналом. По огоньку Са-

марин находит у подошвы сопки фанзу, где живут два китайца и одна китайка, поразившая его красотой — такой «он не встречал нигде и никогда» [2, с. 114], ее появление показалось ему фантастическим сном.

Замечание о фантастическом сне предваряет мистическую линию рассказа. Указанием на роль тайны в дальнейших событиях служат портретные детали: у женщины почти европейская красота сочетается с широкими скулами и по-азиатски удлинёнными глазами. Юльский и далее акцентирует внимание на необычных и даже зооморфных характеристиках героини: она странно улыбается Самарину, по-змеиному пластична, изгибается, как кошка, у нее цепкие объятия и чрезвычайно черные глаза, ее рот вызывает ассоциацию со свежей раной. Под влиянием ханшина и ласк женщины Самарин погружается в онейрическое состояние, что также придает рассказу мистичность.

Приключенческая линия повествования достигает своей кульминации в следующем эпизоде: с возвратом адекватного восприятия событий Самарин обнаруживает себя крепко связанным, он видит женщину с маузером в руках — «она казалась олицетворением торжественной мести» с «насмешливой и злой улыбкой» [2, с. 116]. Кроме того, герой замечает новое лицо — резко жестикулирующего молодого китайца; автор, прибегая к приему умолчания, никак его не идентифицирует, что подчеркивает приключенческий характер истории. Все четверо покидают фанзу, китайка поджигает ее, оставив в ней беспомощного Самарина.

Ключ к мистической линии сюжета — появление рядом со связанным Самариним лисицы, по-человечьи свесившей ноги с кана (Юльский не использует лексему «лапы»). Демонизм оборотня-лисы подчеркнут акустическими деталями: она хихикает, у нее лающий смех, она громко смеется. Многократный злой смех в китайской мифологии особенно характерен для злых духов, когда они достигают своей цели. Наконец она взмывает красный хвост, и огонь поглощает сознание Самарина. Отмеченные нами детали повторяются: в какой-то момент подсознание вновь пульсирует в его висках «жгучей кровавой волной» [2, с. 117], герой видит языки пламени и хвост лисы, ее будто кровоточащие губы, слышит визгливый голос. Этим повтором Юльский словно вступает в игру с читателем, который должен ответить на вопрос: описанное автором — фантастический сюжет или аберрация сознания Самарина? История, таким образом, развивается по законам мистических жанров.

С одной стороны, спасшие Самарина старообрядцы-охотники уверяют, что нашли его, больного, в обгоревшей фанзе, а «нечеловеческая боль» [2] от пламени была болью от обморожения. Они же сообщают, что сама фанза сгорела еще в прошлом году, а ее обитатели, в том числе главарь хунхузов и жившая с ним женщина, были убиты в столкновении с лесной полицией². В подобных произведениях особенно сильную позицию занимает деталь, в которой пересекаются реалистическая и мистическая линии повествования.

² Главной задачей лесной полиции являлась борьба с хунхузами [3, с. 22–23].

С другой стороны, логика видимой реальности вытесняется убедительно описанной магией скрытой реальности. Самарин «подсознательно думал о ней [оборотне-лисице — Л.Г.] все время» [2, с. 121]; выздоровев, он вновь возвращается на службу, но вскоре исчезает. Разрешает загадку его исчезновения китаец-зверолов, на закате обнаруживший лисий след и позже — переплетенные с ним следы от сапог (китайцы в сапогах не ходят). Сумерки в китайской мифологии табуированы. Это время смены дня (*ян*) и вечера (*инь*), в сумерках может случиться нечто роковое, и это объясняет слова китаец-зверолова: «На закате солнца никогда нельзя идти по лисьему следу. Того, кто пойдет, ожидает плохое» [2, с. 122].

Итак, с точки зрения реалистического приключенческого рассказа сюжет не завершен. С точки зрения мистико-приключенческого рассказа он завершен — герой уходит вслед за фантомом. Преамбула допускает последующую историю о Самарине и лисе, насыщающейся жизненными силами человека.

Юльский написал рассказ о русском офицере, зачарованном оборотнем. Причем состояние зачарованности подтверждается решением любовной линии: посетившую больного Самарина возлюбленную он воспринимает как чужого ему человека. По сути, он получил то, к чему стремился, сменив спокойную службу на полную приключений, — он излечился от любви к русской девушке.

Событийный алгоритм рассказа («кроткая восточная девушка влюбляет в себя», «очаровывает», «опаивает», «перевоплощается», «вредит» [4, с. 33]), окрашенный магией, показателен для произведений китайской литературы, в которых действует оборотень. В китайской культуре связь лисицы и оборотня древняя и вариативная. Веками китайцы высоко ценили находчивость лисы и наделяли ее чудесными свойствами. Например, в древнекитайском поэтическом своде «Чу Цы» («Чуские строфы», период Сражающихся царств, 475–221 гг. до н.э.) сказано, что, когда лисица умирает вне своей норы, она ложится головой к тому холму, где находится ее жилище; поэтому в народном сознании она стала символом памяти о родине. Кроме того, лисица маркировалась как тотем племени. В китайских энциклопедических текстах «Люйши Чуньцю» («Анналы Люй Бувэя», 239 г. до н.э.) и «У-Юэ Чуньцю» («Анналы царств У и Юэ», династия Восточная Хань, 25–220 гг.) отмечается, что легендарный китайский правитель Юй взял в жены деву с горы Тушань; как он считал, тотем ее рода — белая девятихвостая лисица, и потому она принесет ему счастье. К лисице относились как к священному животному, провидящему будущее.

В конце династии Хань, с распространением даосской идеи о нечистой силе, лисица утратила свою прежнюю репутацию и стала оборотнем-обольстительницей. Китайский иероглиф 狐 (*ху*, т. е. «лисица») стал табуированным. Люди начали заменять данный иероглиф другим созвучным по произношению иероглифом 胡 (*ху*, т. е. «безрассудство»). В сборнике рассказов «Сюань чжун цзи» («Записки из мрака», династия Восточная Цзинь, 317–420 гг.) сообщается, что лисица через пятьдесят лет могла «превращаться в женщину, через 100 лет — в красавицу-колдунью <...> Хорошо владела искусством обольщения, могла сводить людей с тол-

ку так, что они теряли рассудок» [5, с. 47]. В древнекитайском сборнике рассказов о разнообразнейшей нечисти «Соу шэнь цзи» («Записки о поисках духов», династия Восточная Цзинь) также содержатся истории о перевоплощениях лисицы. Так, в рассказе «А-Цзы» оборотень-лисица А-Цзы поманила Ван Линсяо и призвала его к могильному склепу; когда люди обнаружили его, «обликом он совершенно уподобился лисицам, человеческого в нем почти ничего не осталось» [6, с. 425–426].

С династии Тан (618–907 гг.) в китайской литературе оборотень-лисица превращается и в женщину, и в мужчину, говорит на языке людей, активно участвует в повседневной жизни человека, вступает с человеком в брак. Отметим, что, «вмешиваясь таким образом в жизнь человека, лиса не всегда действует зло» [7, с. 11].

Китайская литературная традиция о лисе-оборотне достигла апогея в сборнике историй «Ляо Чжай чжи и» (XVII в.) писателя Пу Сунлина, жанровой специфике которых отвечает развившаяся в Европе литература ужасов, в частности фэнтези-хоррор. Значительная часть историй содержит авторскую интерпретацию образа оборотня-лисицы. Потому начальное заглавие сборника — «Гуй-ху чжуань» («Истории о бесах и лисах»). Пу Сунлин разнообразил и обновил интерпретацию образа оборотня-лисицы. Он интегрировал это существо в мир людей, через него предлагал свои решения общественных и моральных проблем, что объясняет интерес к его творчеству и влияние его рассказов на дальнейшее развитие китайской литературы. Известный китайский писатель Лу Синь в книге «Краткая история китайской прозы» (1923) пишет: «Сборник “Ляо Чжай чжи и” не только уникален детальностью повествования, но и по содержанию близок к обыденной жизни. Он придает духам-цветам и оборотням-лисицам человеческий характер. Читатели принимают их за своих, но вдруг понимают, что это не люди»³ [8, с. 230].

Образ оборотня-лисицы в «Ляо Чжай чжи и» — предмет ряда аналитических работ. Мы делаем акцент на дифференциации магических персонажей по принципу «положительный — отрицательный». К первым относятся оборотни-лисицы, стремящиеся к любви, преданные дружбе, обладающие мудростью. Так, в «Преданной Я-тоу» оборотень-лисица по требованию матери становится проституткой, но со своим возлюбленным бежит от порока. Сестре-оборотню, принуждающей ее вернуться к прежнему занятию, она кричит, что «идти с одним-единственным мужчиной» [7, с. 420] — не преступление. В рассказе «Лисневидимка, Ху Четвертый» оборотень-лис в облике мужчины вступает в дружеские отношения с Чжан Сюйи, играет в его жизни роль помощника. Когда бедный Чжан Сюйи не получает помощи от брата, Ху Четвертый отправляет ему шкатулку, в которой «полным-полно сияющего серебра» [7, с. 81]. В «Лисьих парных надписях» показаны сообразительные оборотни, чьи умственные способности выше интеллекта студента: они придумывают первую часть парных над-

³ Перевод автора статьи.

писей, тогда как он не в состоянии ответить им второй частью⁴. В отношении оборотней к студенту Пу Сунлин привносит ироническую коннотацию.

Мы можем предположить, что Юльский знал о позитивной интерпретации оборотня, но в написании своего рассказа ориентировался на противоположный вариант. В «Следе лисицы» китайка-лиса вмешивается в первичную реальность и мстит безвинному. Отметим, что Пу Сунлин актуализировал и описанных в литературе прошлых веков злых оборотней. Например, в рассказе «Четвертая Ху» оборотень-лисица «страшно ядовита», «она уже убила троих, так что всякий, кто ею соблазнится, непременно погибнет» [7, с. 32].

Также оборотни-лисицы (*Кякх*, *Вяхи*, *Кекрумгудь*) играют немаловажную роль в мифологическом сознании коренных народов российского Дальнего Востока, на что указывает Е. О. Кириллова [9, с. 80–81]. Образ был воспринят корейской и японской культурами, и появились корейская *кумихо* и японская *кицунэ*, причем также с неоднозначным решением характеров и сюжетов.

Стоит отметить, что культ бессмертных лисиц был весьма распространен в Маньчжурии в XIX — первой половине XX в. К. М. Тертицкий, рассмотрев *дифанчжи* (описания местностей) нынешних городов Северо-Восточного Китая, указал на то, что в прошлом местными жителями Маньчжурии были построены *хусяньтаны* (храмы лисиц-бессмертных), храмы *Саньхуан-мяо* (храмы Трех Императоров) и храмы *Силаое-мяо* (Западные храмы Гуаньди), в которых был культ лисиц-бессмертных [10]. Паломниками были не только туземцы, но и корейцы, японцы, русские. Л. М. Яковлев, сосредоточившись на одном из культовых мест Харбина, отметил, что «был раньше [в 1920-е гг. — Л. Г.] в Фуцзядяне [нынешний район Даовай города Харбин — Л. Г.] на 16-й улице театр Да-У-тай. В подвале под этим театром имелась нора, в которой, по уверению окрестных жителей, жила лисица-оборотень. Там был сооружен алтарь, и суеверные обыватели часто возжигали там душистые курительные палочки *сян*, прося помощи у лисы в том или ином деле» [11, с. 268–269]. Лисица является одним из пяти главных божеств в тогдашней Маньчжурии⁵ и в сегодняшнем Северо-Восточном Китае.

Русские эмигранты заселяли Харбин как раз тогда, когда культ лисиц-бессмертных был популярен. «Повседневные контакты русской интеллигенции с китайским населением и русский культуроцентризм, заставляющий проявлять известную “всемирную отзывчивость” по отношению к мощной инокультурной традиции, в своем сочетании не могли не способствовать общей маргинализации русской культуры в Китае, и в частности возникновению особых — “восточных” — черт в культуре русского Харбина» [12, с. 113]. В рассказе Юльского акцент сделан на притягательности для русского сознания восточной культуры.

⁴ Китайские парные надписи (*дуйлянь*) — рифмованные двустушия, которые обычно приклеивают к воротам и дверям, особенно в канун праздника Весны (китайского Нового года).

⁵ Согласно анимистической идее маньчжурского шаманизма пятью главными божествами являются *ху* (лиса), *хуан* (хорек), *бай* (еж), *лю* (змея) и *хуэй* (мышь).

Самарин признается себе в непростительном упущении: он не знает китайский язык в совершенстве. Сознание и подсознание героя податливо, он послушно входит в пространство скрытой реальности — в мир китаянки-лисы. Сюжет рассказа говорит о сильной мифогенности оборотня-лисицы, и мистическое в рассказанной Юльским истории преобладает над реалистическим. В основе перевоплощений героини — реинкарнация, составляющая аксиологию индуизма, буддизма и даосизма. Согласно даосизму и неоконфуцианству, «человек может преодолеть свою “отключенность”, “отдельность” от мира» и создать «единое целое» с космосом [13, с. 91]; «из мира ничего не уходит насовсем, все перерождается, все связано невидимыми нитями» [9, с. 65]. По-видимому, Юльский знал и о поверье, согласно которому к злым духам или оборотням обычно относятся неупокоенные, скитающиеся духи, каковой и была героиня рассказа. Но, как и другие русские прозаики-харбинцы, Юльский поэтизировал реалии бытовой китайской культуры, активно вводя в свод образов вещные детали, маркирующие узнаваемое пространство. Вещь в его прозе — яркий элемент этнопоэтики. Окна заклеены промасленной бумагой, под потолком — керосиновая лампа, упомянуты нары, стеганный халат старика-китайца и шелковый халат женщины, покрытый циновкой кан, вмазанный в низкий очаг котел с рисом, низкий столик, низкие чашки, горячий ханшин в чашечке, кожаные улы, шапка с ушами, синяя занавеска, заменяющая дверь, и т. д.

Итак, мы можем предположить, что Юльский знал об амбивалентности образа оборотня-лисицы в китайской культуре в целом и в «Ляо Чжай чжи и» Пу Сунлина, но выбрал его однозначно злодейский вариант, послуживший жанрообразующей специфике рассказа. Творчески используя восточную мифологию, Юльский в мистико-приключенческом «Следе лисицы», как и в других произведениях, создает авторскую фронтирную мифологию, что отличает прозу харбинцев от литературы западной ветви русской эмиграции.

Литература

1. *Забияко А. А.* Проза харбинского писателя Бориса Юльского в контексте художественной этнографии дальневосточного зарубежья // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2015. № 2. С. 91–102.
2. *Юльский Б.* След лисицы // Юльский Б. Зеленый легион: повесть и рассказы / сост. А. Колесова, А. Лобачева; вступ. ст. А. Лобычева; коммент. А. Колесова (Серия «Восточная ветвь»). Владивосток: Альманах «Рубеж», 2011. С. 110–122.
3. *Смирнов С. В.* Предыстория русских воинских отрядов // Смирнов С. В. Отряд Асано: русские воинские формирования в Маньчжоу-го, 1938–1945. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2012. С. 8–27.
4. *Шумара Е. В.* Мифологический контекст в прозе писателей дальневосточного зарубежья // Ученые записки Комсомольского-на-Амуре государственного технического университета. 2016. Т. 2. № 1 (25). С. 29–35.
5. *Будкина Д. А.* Синкретизм образа лисы в мифологии Китая // Филологическое образование и современный мир. XII молодежная научно-практическая конференция

- с международным участием. Чита: Забайкальский государственный университет, 2016. С. 46–50.
6. Гань Бао. Записки о поисках духов (Соу шэнь цзи) / пер. с древнекит., предисл., примеч. и словарь-указ. Л. Н. Меньшикова. СПб.: Петербургское Востоковедение, 1994.
 7. Пу Сун-лин. Странные истории из Кабинета Неудачника (Ляо Чжай чжи и) / пер. с кит. В. М. Алексеева. СПб.: Петербургское Востоковедение, 2000.
 - 8.鲁迅. 中国小说史略. 南宁: 广西人民出版社, 2017. 327页. [Лу Синь. Краткая история китайской прозы. Наньнин: Гуанси жэньминь чубаньшэ, 2017.] (На кит. яз.)
 9. Кириллова Е. О. Ориентальные темы, образы, мотивы в литературе русского зарубежья Дальнего Востока (Б. М. Юльский, Н. А. Байков, М. В. Щербakov, Е. Е. Яшнов). Владивосток: Дальневосточный федеральный ун-т, 2015.
 10. Тертицкий К. М. Культ лисицы в Маньчжурии (1920–1940-е годы) // Религиозный мир Китая. 2005 / под. ред. И. С. Смирнова. Серия «Orientalia: Труды Института восточных культур и античности». М.: РГГУ, 2006. С. 273–305.
 11. Яковлев Л. М. Лисица-оборотень. Чудесные случаи исцеления в Харбине // Религиозный мир Китая. 2005 / под. ред. И. С. Смирнова. Серия «Orientalia: Труды Института восточных культур и античности». М.: РГГУ, 2006. С. 267–271.
 12. Забияко А. А., Эфендиева Г. В. «Звезды Маньчжурии»: инокультурное пространство в восприятии писателей-эмигрантов // Забияко А. А., Эфендиева Г. В. Меж двух миров: Русские писатели в Маньчжурии: Монография. Благовещенск: Амурский государственный университет, 2009. С. 110–143.
 13. Торчинов Е. А. Вещь и вещьность в китайской и европейской философии // Пути философии Востока и Запада: познание запредельного. СПб.: Азбука-классика; Петербургское Востоковедение, 2005. С. 85–95.

References

1. Zabayako A. A. Prose by the Harbin Writer Boris Yulsky in the Context of Artistic Ethnography of the Far East Emigration. *Humanitarian Research in Eastern Siberia and the Far East*, 2015. No. 2. P. 91–102. (In Russian)
2. Yulsky B. The Fox's Footprint. *Yulsky B. Green Legion: Story and Short Stories*. Vladivostok, Al'manakh "Rubezh" Publ., 2011. P. 110–122. (In Russian)
3. Smirnov S. V. Prehistory of Russian Military Detachments. *Smirnov S. V. Detachment Asano: Russian Military Formations in Manchukuo, 1938–1945*. Yekaterinburg, Ural University Press, 2012. P. 8–27. (In Russian)
4. Shumara E. V. Mythological Context in the Prose of Writers of the Far East Emigration. *Scientific Notes of Komsomolsk-on-Amur State Technical University*, 2016. Vol. 2. No. 1 (25). P. 29–35. (In Russian)
5. Budkina D. A. Syncretism of the Fox Image in Chinese mythology. *Philological Education and the Modern World. XII Youth Scientific and Practical Conference with International Participation*. Chita, Transbaikal State University, 2016. P. 46–50. (In Russian)
6. Gan Bao. *Notes of the Search for Spirits*. St. Petersburg, Peterburgskoe vostokovedenie Publ., 1994. (In Russian)
7. Pu Songling. *Strange Stories from the Cabinet of the Loser*. St. Petersburg, Peterburgskoe vostokovedenie Publ., 2000. (In Russian)
8. Lu Xun. *A Brief History of Chinese Fiction*. Nanning, Guangxi Renmin Chubanshe, 2017. (In Chinese)

9. Kirillova E. O. *Oriental Themes, Images, Motives in the Literature of the Russian Far East Diaspora* (B. M. Yulsky, N. A. Baykov, M. V. Shcherbakov, E. E. Yashnov). Vladivostok, Far Eastern Federal University, 2015. (In Russian)
10. Tertitsky K. M. The Cult of the Fox in Manchuria (1920–1940s). *Religious World of China*. 2005. Series “*Orientalia: Works of Institute of Oriental Cultures and Antiquity*”. Moscow, RGGU, 2006. P. 273–305. (In Russian)
11. Yakovlev L. M. The Fox Spirit. Miraculous Cases of Healing in Harbin. *Religious World of China*. 2005. Series “*Orientalia: Works of Institute of Oriental Cultures and Antiquity*”. Moscow, RGGU, 2006. P. 267–271. (In Russian)
12. Zabiako A. A., Efendieva G. V. “Stars of Manchuria”: Foreign Cultural Space in the Perception of Emigrant Writers. Zabiako A. A., Efendieva G. V. *Between Two Worlds: Russian Writers in Manchuria*. Blagoveshchensk, Amur State University, 2009. P. 110–143. (In Russian)
13. Torchinov E. A. The Thing and Thingness in Chinese and European Philosophy. *Ways of Philosophy of the East and West: Knowledge of the Beyond*. St. Petersburg, Azbuka-klassika; St. Petersburg Oriental Studies, 2005. P. 85–95. (In Russian)

Мартынов Д. Е.

(Казанский федеральный университет, Россия)

ЛЮ ЖЭНЬХАН И ГЕРБЕРТ УЭЛЛС

Аннотация: Лю Жэньхан (1885–1938) в первой трети XX в. был известен как шанхайский публицист и пропагандист буддизма, вегетарианства и ненасилия. Получив образование в Японии, он не смог наладить отношения с Чжан Сюнем и Янь Сишанем. Совершил длительное путешествие в Индию и Индокитай, общался с Рабиндранатом Тагором. В 1920–1930-х гг. Лю Жэньхан опубликовал более 30 книг, преимущественно переводных с японского и английского языков. Он выпустил в свет переводы рассказов Л. Н. Толстого, книги о водолечении и йоге, основал в Шанхае «Институт культивирования радости» (乐天修养馆). В 1933 г. основал журнал «Цыхан хуабао» (慈航画报), который сыграл большую роль в пропаганде китайского буддизма, вегетарианства и ненасилия. Главным трудом его жизни был «Дунфан датун сюэань» в шести *цзюанях*, создание которого велось в 1918–1924 гг. Полностью трактат вышел в Шанхае в 1926 г., переиздавался в 1991 и 2014 гг. Основное его содержание заключалось в рассмотрении классических идеалов *сяокан* и *датун* и возможности их совмещения с реалиями современного мира. Лю Жэньхан считал, что идеал *датун* Конфуция и Кан Ювэя полностью совместим с буддийским учением. Во время пятой сессии ЦИК Гоминьдана четвертого созыва (1934) попытался огласить на заседании петицию о внедрении принципа Великого единения в международных отношениях. В 1938 г. создал в родной деревне утопическую коммуну Датун и пытался заинтересовать своими теориями Чжоу Эньляя и Дун Биу. В трактате «Дунфан датун сюэань» Лю Жэньхан представил «историю будущего», которая испытывала определенное влияние глобалистских и фабианских идей Г. Уэллса. На его роман «Война в воздухе» Лю Жэньхан прямо ссылался в заключении к своему трактату. Как и Г. Уэллс, он с пессимизмом смотрел на перспективы современного человечества и призывал к появлению «нового Чингисхана», который повергнет в руины мир, на пепле которого взойдет росток нового Великого единения.

Ключевые слова: Утопия, глобальный мир, Великое единение (*датун*), Лю Жэньхан, Г. Уэллс.

Martynov Dmitry

(Kazan Federal University, Russia)

LIU RENHANG AND HERBERT G. WELLS

Abstract: Liu Renhang (1885–1938) was known as a Shanghai publicist and propagandist of Buddhism, vegetarianism and non-violence. Having been educated in Japan, he could not establish relations with Zhang Xun and Yan Xishan. He made a long journey to India and Indochina, talked with Rabindranath Tagore. In the 1920s and 1930s, Liu Renhang published over 30 books, mostly translated from Japanese and English. He published translations of L. N. Tolstoy's short stories, books on hydrotherapy and yoga, and founded the Institute for the Cultivation of Joy in Shanghai (乐天修养馆). The main work of his life was *Dongfang Datong Xuean* in 6 juan, the creation of which was carried out in 1918–1924. The treatise was fully published in Shanghai in 1926, and was reprinted in 1991 and 2014. Its main content was to consider the classical ideals of Xiaokang and Datong, and the possibility of combining ideals with the realities of the

modern world. Liu Renhang believed that the ideal of Datong Confucius and Kang Yuwei is fully compatible with Buddhist teachings. During the fifth session of the Central Election Commission of the Kuomintang of the fourth convocation (1934), he tried to announce at the meeting a petition on the introduction of the principle of Great Unity in international relations. In 1938, he created the utopian commune *Datong* in his native village, and tried to interest Zhou Enlai and Dong Biu with his theories. In the *Dongfang Datong Xuean* treatise, Liu Renhang introduced the "history of the future", which was influenced by H. G. Wells' globalist and Fabian ideas. Liu Renhang directly referred to his novel *The War in the Air* in conclusion to his own treatise. Like Wells, Liu looked with pessimism on the prospects of modern mankind, and called for the emergence of a "modern Genghis Khan", who would ruin the world, on the ashes of which the sprout of a new Great Unity would rise.

Keywords: Utopia, global peace, Great Unity (*Datong*), Liu Renhang, H. G. Wells.

Китайский мыслитель Лю Жэньхан (刘仁航, 1885–1938) в полной мере может быть отнесен к плеяде «консервативных реформаторов» поколения Кан Ювэя и Лян Цичао. Квинтэссенцией его личных и общественных взглядов стал объемный трактат «Разбор восточного учения о Великом единении» (东方大同学案), опубликованный в 1926 г. Этот текст привлек внимание В. Бауэра еще в 1970-х гг. [1, с. 330–338]. Трактат «Дунфан датун сюэань» был факсимильно переиздан в 1991 г., а в 2014 г. последовало издание с пагинацией (в серии репринтов 《民國滬上初版書》), которое используется нами и в настоящей работе [2]. Насколько нам известно, в российской историографии различными аспектами наследия Лю Жэньхана занимались только мы сами [4, с. 258–275; 5; 6].

Непосредственным поводом к написанию данной статьи послужили не только наши штудии в области наследия Лю Жэньхана, но и обращение к деятельности выдающегося переводчика Линь Шу (林紓, 1857–1927). Линь Шу в 1921 г. выпустил перевод романа Герберта Уэллса «Когда спящий проснется» под названием 《鬼悟》 (имя автора было записано как 威爾司) [7, с. 493–494]. Между тем (на это обращал внимание В. Бауэр) трактат Лю Жэньхана вводится и завершается упоминанием романов Г. Уэллса. В издательской рекламе [2] упоминается «Очерк всемирной истории» и роман «Люди как боги» (в английском оригинале), а в стихах, завершающих «Дунфан датун сюэань», упоминаются на английском «Люди как боги» и выпущенный ранее роман «Война в воздухе» [3, с. 376]. В очерке западной философии упоминается и «Современная утопия» (新乌托邦), фамилия ее автора приводится в форме 衛爾士 [3, с. 335].

Сразу оговоримся, что прямых текстуальных параллелей между упоминаемыми произведениями не существует и сопоставительный анализ возможен только на уровне постулируемых авторами социальных моделей.

Вкратце напомним читателям биографию Лю Жэньхана (второе имя — Линьхуа, 灵华; псевдоним — Куньхуа-боши, 坤化博士). Поскольку этот мыслитель был надолго забыт, существуют определенные разногласия относительно даты его появления на свет. Мы лично, основываясь на китайских свидетельствах, придерживаемся 1885 г., хотя в историографии встречаются версии о его рождении го-

дом ранее [4, с. 258]. Чэн Жунхуа на основе свидетельств дочери мыслителя — Лю Куньхуа — вообще признавал датой его рождения 1881 г. [8, с. 24]. Он происходил из зажиточной крестьянской семьи провинции Цзянсу. Будучи первенцем и демонстрируя способности вундеркинда, Лю участвовал в предварительных экзаменах для мальчиков (童子试) и выиграл казенную стипендию. Он обучался у знаменитых конфуцианцев в Сюйчжоу, а высшее образование современного типа получал в Нанкине и Шанхае. Далее вся его профессиональная жизнь была связана с заведованием разными школами и училищами и журналистикой. С 1908 г. Лю (имя Жэньхан он принял после прочтения «Учения о гуманности» Тань Сытуна) руководил средними учебными заведениями Лянцзяна и Шанхая. Конфликт с Чжан Сюнем в 1915 г. вынудил его эмигрировать в Японию, где он зарабатывал переводами как книг о духовности и нетрадиционной медицине¹, так и художественных произведений, в том числе рассказов Л. Н. Толстого. После возвращения в Китай Лю Жэньхан пользовался покровительством милитариста Янь Сишаня, был назначен инспектором училищ Цзянсу и Шаньси. В 1920-х гг. углубленно занимался буддийскими штудиями, сотрудничал с Ху Ши. Во время визита в Китай Р. Тагора (весной 1924 г.) Лю Жэньхан общался с писателем, а затем переписывался с ним. В справочнике Who is Who in China Лю Жэньхан в первую очередь был представлен как главный редактор шанхайской газеты «Чжунго синьвэнь жибао» (中國新聞日報). В этой газете с продолжением увидел свет главный труд его жизни о Великом единении. В 1929 г. на службе Гоминьдана Лю Жэньхан дослужился до комиссара Сюйчжоу в звании генерал-лейтенанта. Далее он совершил длительное путешествие в Индию, Непал и страны Юго-Восточной Азии (судя по переписке с Тагором, планировалась и поездка в Европу), укрепляя связи между буддийскими общинами этих стран и Китая. Он равно общался с Цай Юаньпэем и учениками Кан Ювэя и Лян Цичао. После начала Японо-китайской войны (1937–1945 гг.) мыслитель попытался организовать в родной деревне утопическую коммуны Великого единения. В 1938 г. Лю Жэньхан добрался до Особого района Китая, был принят Чжоу Эньлаем и Дун Биу, которым презентовал свою книгу о Великом единении. Отправившись в Чунцин, 23 октября 1938 г. мыслитель погиб во время японской бомбардировки Ичана [4, с. 259–260; 8].

Лю Жэньхан был представителем поколения, молодость которого прошла в лоне традиционной конфуцианской культуры цинского извода, тогда как зрелость пришлась на крайне бурный во всех отношениях период перемен. Большим преимуществом лично Лю Жэньхана было свободное ориентирование во всем арсенале китайской культуры, включая ее буддийское измерение, а также владение японским и английским языками, приоткрывавшими «ворота» в большой мир. Тем не менее Лю Жэньхан не перешел, да и не мог перейти, на позиции

¹ Лю Жэньхан в 1924 г. издал первую в Китае книгу о йоге (переведенную с американского издания), а также перевод трактата Хорюти Бундзиро (崛内文次郎) «Дзэн и здоровье» (禅与健康), известен и его труд о водолечении.

участников «Движения за новую культуру», как представляется, из-за максимальных масштабов осмысляемых им процессов.

Круг доступных Лю Жэньхану японских и западных интеллектуальных достижений иллюстрируется издательской рекламой, предваряющей текст «Дунфан датун сюэань»². Там представлено 29 англоязычных заглавий, в их числе *Everyman's Encyclopaedia*, студенческая «Циклопедия» и словарь Уэбстера для колледжей, три произведения Л. Н. Толстого (в том числе «Война и мир»), сочинения П. А. Кропоткина, Б. Рассела и Л. Г. Моргана, «Воля к власти» и «По ту сторону добра и зла» Ф. Ницше, биографии У. Морриса и Платона, несколько обзорных сочинений по философии, истории и географии. Особняком стоят «Утопия» Т. Мора и «История утопической мысли»³. Библиографических единиц на японском языке 17, в том числе «Словарь буддизма» Ода Токуно и сочинения по буддологии, перевод Корана, собрание сочинений Л. Н. Толстого, некое сочинение по евгенике, «История евреев», «Словарь арабского халифата» и т. д.

В некотором смысле можно рассматривать эти перечни как своего рода ключ к пониманию контекста «Разбора восточного учения о Великом единении». Сразу после книжного списка следует оглавление важнейших разделов книги, выделенных автором. Всего их шесть (и столько же *цзюаней*), каждый сопровождается расшифровкой:

- 1) доктрина *датун-сяокан* (大同小康) Конфуция и Мэн-цзы с приложением их биографий, написанных Сыма Цянем;
- 2) доктрина естественности (自然) Лао-цзы и Чжуан-цзы с приложением их жизнеописаний;
- 3) «Учение о выгоде» и описание «эпохи без правителя» Ян Чжу с приложением его биографии;
- 4) «Учение о равной ко всем любви» Мо-цзы (школа рыцарей);
- 5) Иисусово учение о любви к людям (爱人) с приложением толкований Льва Толстого;
- 6) обозрение буддийского учения о барке милосердия и былых перерождениях Будды.

Простое перечисление этих предметов может привести к существенным искажениям в восприятии. Так, У. Теобальд в электронной энциклопедии *ChinaKnowledge.de* относил труд Лю Жэньхана к традиционному жанру *сюэань* (學案) — «философской генеалогии», характеризуя его как «очерк развития Ста философских школ эпохи Чжаньго, а также описание восприятия китайцами буддизма и христианских идей» [9]. Чтобы удостовериться, что такой подход ведет к упрощению, достаточно обратиться к последовательному чтению «Дун-

² Согласно китайской традиции, имя автора может быть опущено, а год издания может вообще не упоминаться.

³ По видимому, речь идет о труде *The History of Utopian Thought* (1923) Дж. Герцлера (J. O. Herzler). — *Примеч. ред.*

фан датун сюэань». Например, описывая гедонистическую доктрину Ян Чжу, Лю Жэньхан обращался к опыту легендарного основателя Спарты Ликурга [3, с. 53]. Далее он переходит к изложению теории возникновения цивилизации в долинах великих рек, ссылаясь на всеобщую историю Мейерса [3, с. 61]. В следующем *цзюане*, посвященном моизму, Лю Жэньхан явно демонстрировал последствия общения с Ху Ши, поскольку пытался моистскую доктрину трактовать в терминологии сциентизма и даже ссылаясь на Н. Коперника [3, с. 95]. Говоря о пацифизме моистов (он использовал английский термин *antimilitarism*), Лю Жэньхан проводил параллели с «Градом Божьим» блаженного Августина [3, с. 99–100]. Более того, именно Лю Жэньхана мы можем считать первым китайским мыслителем, который последовательно сформулировал основы принципиально новой для этой культуры дисциплины — истории науки. Лю прямо заявил, что данный Мо-цзы задел был полностью забыт уже в эпоху Хань, после которой естествознание в Китае практически не развивалось, хотя в иных областях (изобретение векселей) на века опережало «белую расу» [3, с. 123]. Далее мыслитель поместил примечательную таблицу, которая должна была суммировать наиболее выдающиеся открытия в истории западной науки [3, с. 124]. В таблице было четыре колонки: английское написание фамилии, даты жизни, китайская транскрипция фамилии и краткая суть открытий. Таблица открывается именами Н. Коперника (可白尼) и И. Гутенберга (戈丁比); большинство имен помечено иероглифом «просветитель» (明). В одном ряду с изобретателем станков Р. Аркрайтом и братьями Монгольфье оказался и М. Лютер, который характеризовался как «религиозный революционер» (宗敬革命). Рядом с именами В. Рёнтгена, Г. Маркони и Т. Эдисона помещены Ч. Дарвин, Ж.-Б. Ламарк, О. Конт, Ж.-Ж. Руссо, завершает перечень П. А. Кропоткин — создатель учения о взаимопомощи [Там же].

В известном смысле данные пассажи труда Лю Жэньхана вполне можно сопоставлять с «Очерком всемирной истории» Г. Уэллса, китайский перевод которого, как известно, осуществил Лян Цичао с сыновьями. Их, как и самого Жэньхана, явно привлекал позитивистский оптимизм, а также всеохватность очерка Уэллса. Достаточно процитировать несколько пассажей: «Человечество еще пребывает в стадии юношества. Все беды его происходят не от старости и истощения, а от все возрастающей и еще недисциплинированной силы. Когда мы рассматриваем историю как один общий процесс... когда мы видим неукоснительное стремление жизни ввысь, к полному предвидению всяких обстоятельств и власти над ними, тогда мы видим надежды и опасности нашего времени в их истинных размерах» [10, с. 460].

Собственно, сама композиция религиозно-философского трактата Лю Жэньхана должна была подвести читателя через воспоминания о древнекитайских общественных идеалах и познание западных доктрин к пониманию идеального состояния общества. Не случайно в пятом *цзюане*, посвященном христианству, немалое место занимают современные на тот момент модификации этого учения, например сен-симонизм или «новое христианство» Б. П. Анфантена [3, с. 186]. Дальнейшее изложение закономерно приводит к доктрине анархизма, который в 1920-х гг. привлекал китайских интеллектуалов сильнее всего. Несколько не-

ожиданным в данном контексте будет переход от изложения истории женитьбы бывшего монаха М. Лютера на бывшей же монахини К. фон Бора к Л. Н. Толстому [3, с. 199–200]. Графа из Ясной Поляны прежде всего рекомендуют как автора «Войны и мира», «Анны Карениной» и «Воскресения», а далее помещают в контекст русской литературы, из которой Лю Жэньхану известны имена И. С. Тургенева и И. А. Гончарова, а также супруги писателя — Софии, урожденной Берс [3, с. 200–201]. Особенный интерес Лю Жэньхана вызывает толстовская философия противопоставления массовых процессов действиям индивидуальных героев, которая признается «не имеющей аналогов ни в одной литературе мира» [3, с. 201]. Далее закономерно заходит речь о непротивлении злу насилием и пантеистической позиции позднего Толстого [3, с. 202]. Естественно, что стремление Толстого отыскать универсальный моральный пример в любом вероучении не могло не привлекать Лю Жэньхана. Толстовскую *сунта* христианства и других религий (включая даосизм) китайский мыслитель свел в единую таблицу. Характерно, что он не пытался скрывать резкого антисциентизма Льва Николаевича, но не давал этому никакого комментария [3, с. 210–213].

Шестой *цзюань* трактата Лю Жэньхана, формально посвященный буддизму, вводится историей развития религии и философии (включая таблицы по древнегреческой мифологии), причем очерк философии Нового времени приводит к описанию утопической мысли. Не менее одной страницы заняло в этом контексте изложение содержания уэллсовской «Современной утопии», а точнее тех позитивных черт, которые в ней усматривались и служили отправной точкой для собственных рассуждений Лю Жэньхана [3, с. 335–336].

Рассматривая содержательные особенности «Современной утопии», мы точно можем определить как привлекательные для Лю Жэньхана черты идеала Уэллса, так и то, о чем он предпочел умолчать. Собственно, контекст создания уэллсовской утопии был Лю знаком. Во всех изданиях «Британской энциклопедии» жанр трактата-романа Г. Уэллса определялся как «платоновское умозрение», автор попытался создать синтетический образ идеального государства, который открывался внутреннему взору викторианца среднего класса. В сущности, любой утопист пытался преодолеть зазор между ускоряющимся темпом общественного и технического прогресса и социальной деградацией, поэтому в Британии и США рубежа XIX–XX вв. распространились (в терминологии Л. Мамфорда) «утопии бегства». К ним, в частности, относились «Вести ниоткуда» теоретика прерафаэлитизма У. Морриса. Герберт Уэллс предложил открывшуюся ему бездну заполнить достижениями науки, что не могло не импонировать Лю Жэньхану. Больше всего он писал о единой утопической цивилизации, охватывающей «всю Поднебесную». В мире Утопии единая цивилизация, отсутствуют границы, а самые отдаленные страны связаны густой сетью монорельсовых дорог и почты, поэтому порядки в Англии и Швейцарии не отличаются от образа жизни в Азии и Африке. Не менее прекрасны отсутствие низших сословий, занятых черным трудом, и слияние всех рас и народов, говорящих на едином языке и принадлежащих к единой культуре. Мир Утопии — мягкий социализм, собственность на землю общественная, все жители являются

акционерными общественными предприятиями, однако вся важнейшая инфраструктура поддерживается центральным правительством. Сохраняются личная собственность, частное производство и валютное обращение, основанное на золотом стандарте. Сельское хозяйство представляет собой кооперацию индивидуальных производителей — фермеров. Такую же модель предлагал и австрийский экономист Т. Герцка, также упоминаемый Лю Жэньханом. В сущности, кардинальных точек расхождения между Уэллсом и Лю всего две. Первая — женский вопрос: китайский феминист не мог примириться со сведением функций женского пола к санкционированному государством деторождению (полностью соглашаясь с евгеническим отбором). Зато в проспекте Лю Жэньхана вовсе не упоминается «самурайский класс», который и составляет важнейшее отличие уэллсовской утопии от всех предложенных его современниками аналогов. Самураи Уэллса не имеют никакого отношения к японскому дворянству — это группа интеллектуалов, которые подчинили свои личные желания общественному благу, придерживаются весьма жесткого кодекса поведения, и потому они — единственные, кто наделен всей полнотой политических прав, и занимают место управленческого класса. По сути, Уэллс понимал, что ни одна существующая на Земле социальная прослойка (включая профессиональных политиков и предпринимателей) не сможет гарантировать сохранения высокого уровня развития, достигнутого обществом. Такой проблемы не было у религиозно настроенного Лю Жэньхана, который искренне считал, что мировые законы (или карма) со временем расставят все по своим местам.

Показательно, что собственную «историю будущего» Лю Жэньхан поместил во втором *цзюане* трактата, посвященного даосскому идеалу. Мы используем понятие «история будущего» с известной долей условности, ибо, во-первых, автор не приводил временной привязки, а во-вторых, утверждал, что перечисленные им эры-эпохи сменяют друг друга со скоростью природного процесса и подчинены естественным законам.

1. Эра материализма (物質世界): бурное развитие естественных наук, новые открытия позволят человечеству полностью завоевать природу на всех шести материках, в океанах и воздушном пространстве.
2. Эра нового человечества (新人種世界): развитие евгеники (優生學) позволит вывести прекрасных мужчин и женщин, отобрав только самых здоровых и красивых и отсеяв дурных.
3. Эра феминизма (坤化世界): подавление патриархата (男權), создание новой «материнской культуры» (母性文化). Только тогда может быть уничтожена способность человека к убийству.
4. Эра изящных искусств (美藝世界): развитие искусства приведет к тому, что Земля станет частью небесного мира, где по одному лишь желанию даруется любое наслаждение (樂變化天).
5. Эра сообщения со всеми небесными сущностями (諸天物質交通世界): наука позволит достигать любых небесных тел, что для земной цивилизации будет сравнимо с открытием Америки.

6. Эра, в которую каждый человек станет бессмертным и буддой (即身實現仙佛世界): люди превратятся в небожителей и преодолеют все десять сторон Вселенной [2, с. 97; 4, с. 267–268].

Принципиальной особенностью учения Лю Жэньхана был феминизм. Он использовал и греческо-английский термин «гинекоцентризм», и в то же время — христианскую терминологию. Вознамерившись вернуть человечество в Эдемский сад, откуда оно некогда было изгнано, Лю стремился восстановить в будущем матриархат, видимо, рассматривая это как своего рода искупление человечества (если только мы не чрезмерно христианизируем логику его рассуждений). Практически все, что он пишет о «новом человечестве» (新人類), сводится к описанию преимуществ матриархата. Рассуждение ведется чрезвычайно научнообразно, со ссылками на Мэн-цзы и английский учебник антропологии [2, с. 101–115; 4, с. 269].

Таким образом, выясняется, что тексты китайских мыслителей первой трети XX в., несмотря на использование арсенала тропов традиционной китайской словесности и архаичный язык, вполне могут быть сопоставимы с произведениями социальных мыслителей Запада того же периода. В перспективе весьма примечательным может оказаться исследование взглядов Лю Жэньхана на русскую литературу.

Литература

1. *Bauer W.* China and the Search for Happiness: Recurring Themes in Four Thousand Years of Chinese Cultural History / transl. from German by Michael Shaw. N. Y.: Seabury Press, 1976.
2. 刘仁航. 东方大同学案. 上卷. 上海三聯書店, 2014. [Лю Жэньхан. Разбор восточного учения о Великом единении. Т. 1. Шанхай: Саньянь шудянь, 2014.] (На кит. яз.)
3. 刘仁航. 东方大同学案. 下卷. 上海三聯書店, 2014. [Лю Жэньхан. Разбор восточного учения о Великом единении. Т. 2. Шанхай: Саньянь шудянь, 2014.] (На кит. яз.)
4. *Мартынов Д. Е.* Идея Великого единения (Да тун) в истории китайской общественной мысли рубежа XIX–XX вв. и Кан Ю-вэй. Казань: Изд-во Академии наук РТ, 2017.
5. *Мартынов Д. Е.* Классификация утопизма Лю Жэньхана (из истории освоения эстетического пространства западной цивилизации в Китае) // Общество и государство в Китае: XXXVIII научная конференция. М.: Восточная литература, 2008. С. 158–164.
6. *Мартынов Д. Е.* С другой стороны континента: типология утопии Лю Жэнь-хана (1885–1938) // Актуальные проблемы востоковедения: проблемы и перспективы. Матлы II международной заочной научно-практической конференции. Уссурийск, 2011. С. 168–171.
7. *Compton R. W.* A Study of the Translations of Lin Shu, 1852–1924: Ph. D. thesis. Stanford: Dept. of Asian Languages, Stanford University, 1971.
8. 程荣华. 刘仁航与泰戈尔 // 钟山风雨. 2018. 04期. 页24–26. [Чэн Жунхуа. Лю Жэньхан и Тагор // Чжуншань фэньюй. 2018. № 4. С. 24–26.] (На кит. яз.)
9. *Theobald U.* Xue'anti 學案體, Philosophical Genealogies // ChinaKnowledge.de — An Encyclopaedia on Chinese History, Literature and Art. URL: <http://www.chinaknowledge.de/Literature/Terms/xueanti.html> (дата обращения: 19.08.2021).
10. *Уэллс Г.* История цивилизации / Пер. с англ. А. Тетеркина. М.: АСТ, Астрель, 2011.

References

1. Bauer W. *China and the Search for Happiness: Recurring Themes in Four Thousand Years of Chinese Cultural History* / transl. from German by Michael Shaw. N. Y., Seabury Press, 1976.
2. Liu Renhang. *Intellectual Survey of the Great Harmony in the Eastern Civilization. In two vols.* Vol. 1. Shanghai, Sanlian shudian, 2014. (In Chinese)
3. Liu Renhang. *Intellectual Survey of the Great Harmony in the Eastern Civilization. In two vols.* Vol. 2. Shanghai, Sanlian shudian, 2014. (In Chinese)
4. Martynov D. E. *The Idea of Great Unity (Datong) in the History of Chinese Social Thought at the Turn of the 20th Cent. and Kang Youwei*. Kazan, Publishing house of the Republic of Tatarstan Academy of Sciences, 2017. (In Russian)
5. Martynov D. E. Classification of Utopianism by Liu Renhang (from the History of the Development of the Aesthetic Space of Western Civilization in China). *Society and State in China: 38th scientific conference*. Moscow, Vostochnaia literatura Publ., 2008. P.158–164. (In Russian).
6. Martynov D. E. On the other Side of the Continent: the Typology of the Utopia by Liu Renhang (1885–1938). *Actual Problems of Oriental Studies: Problems and Prospects. Proceedings of the 2nd international scientific and practical conference*. Ussuriysk, 2011. P. 168–171. (In Russian)
7. Compton R. W. *A Study of the Translations of Lin Shu, 1852–1924: Ph. D. thesis*. Stanford, Dept. of Asian Languages, Stanford University, 1971.
8. Cheng Ronghua. Liu Renhang and Tagore. *Zhongshan fengyu*. 2018. No. 4. P.24–26. (In Chinese)
9. Theobald U. Xue'anti 學案體, Philosophical Genealogies. *ChinaKnowledge.de — An Encyclopaedia on Chinese History, Literature and Art*. URL: <http://www.chinaknowledge.de/Literature/Terms/xueanti.html> (accessed: 19.08.2021).
10. Wells H. G. *A Short History of the World in Russian translation*. Moscow, AST, Astrel Publ., 2011. (In Russian)

Родионова О. П.

(Санкт-Петербургский государственный университет, Россия)

ВЕХИ ПЕРЕВОДА КИТАЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ДЛЯ ДЕТЕЙ НА РУССКИЙ ЯЗЫК

Аннотация: Целью данного исследования является воссоздание общей картины переводов китайской литературы для детей на русский язык с момента первых изданий и по сегодняшний день. В круг наших задач, помимо составления полного хронологического списка всех переведенных на русский язык китайских книг из разряда детского чтения, входили: выявление и характеристика основных периодов, тенденций и закономерностей в развитии перевода и книгоиздания китайской детской литературы на русском языке; анализ динамики переводов в разные годы; анализ деятельности переводчиков, внесших вклад в развитие культурных связей между двумя странами; перечисление имен лучших художников-иллюстраторов, чье творчество сыграло важную роль в популяризации китайской литературы для детей; выявление основных проблем, связанных с переводом и изданием китайской детской книги на русском языке в разное время. Изучив общую картину переводов китайской литературы для детей на русский язык, а также приняв во внимание характер исторических событий и политических отношений между Китаем и Россией, мы предлагаем выделить следующие семь периодов: 1779–1917 гг.; 1918–1949 гг.; 1950–1959 гг.; 1960–1980 гг.; 1981–1991 гг.; 1992–2013 гг.; с 2014 г.

Ключевые слова: китайская литература, детская литература, Советский Союз, переводы на русский язык, книгоиздание.

Rodionova Oxana

(St. Petersburg State University, Russia)

MILESTONES IN TRANSLATING CHINESE LITERATURE FOR CHILDREN INTO RUSSIAN LANGUAGE

Abstract: The purpose of this study is to observe the overall picture of translations of Chinese literature for children into Russian language from the first editions to the present day. In addition to compiling a complete chronological list of all Chinese books translated into Russian from the category of children's reading, our tasks included identifying and characterizing the main periods, trends and patterns in the development of translation and book publishing of Chinese children's literature in Russian, analyzing the dynamics of translations in different years, analyzing the activities of translators who contributed to the development of cultural ties between the two countries, listing the names of the best illustrators, whose work played an important role in popularizing Chinese literature for children, identifying the main problems in translation and publication of children's Chinese books in Russia at different periods. After studying the general picture of translations of Chinese literature for children into Russian, as well as taking into account the nature of historical events and political relations between China and Russia, we propose to distinguish the following seven periods in translation: 1779–1917; 1918–1949; 1950–1959; 1960–1980; 1981–1991; 1992–2013; since 2014.

Keywords: Chinese literature, children's literature, Soviet Union; translation into Russian language, publishing.

Взаимодействие между странами происходит разными путями. С определенного периода одним из каналов, соединивших Россию и Китай, стала литература для детей. Исторические события, а также политические отношения между нашими государствами играли и продолжают играть определяющую роль в характере потоков переводной литературы. Целью данного исследования является воссоздание общей картины переводов китайской литературы для детей на русский язык с момента первых изданий и по сегодняшний день.

К настоящему времени само понятие детской литературы насчитывает в Китае примерно сто лет, хотя ее зарождение началось чуть раньше. За этот вековой период успело смениться четыре поколения людей, чья деятельность была связана с переводом на русский язык произведений для детей. Если же принять во внимание важные исторические события, происходившие в Китае и в нашей стране в течение этого времени, то весь поток переводной литературы, сообразно его характеру, будет логично разделить на семь временных отрезков, о чем речь пойдет ниже. В круг наших задач, помимо составления полного хронологического списка всех переведенных на русский язык китайских книг из разряда детского чтения, входили: выявление и характеристика основных периодов, тенденций и закономерностей в развитии перевода и книгоиздания китайской детской литературы на русском языке; анализ динамики переводов в разные годы; анализ деятельности переводчиков, внесших вклад в развитие культурных связей между двумя странами; перечисление имен лучших художников-иллюстраторов, чье творчество сыграло важную роль в популяризации китайской литературы для детей; выявление основных проблем, связанных с переводом и изданием детской китайской книги на русском языке в разное время.

Большую помощь в выполнении перечисленных выше задач оказали появившиеся в последние десятилетия электронные базы данных. Среди них особенно хочется отметить такие полезные ресурсы, как каталог Российской государственной библиотеки [1], каталог Национальной электронной библиотеки [2], архив оцифрованных материалов Национальной электронной детской библиотеки [3], База китайской литературы [4], архив периодики Русского Харбина, размещенный в виртуальном научном музее Амурского государственного университета [5].

При составлении списка так называемых детских произведений мы опирались на определенные критерии, принятые в этой области. Согласно этим критериям, в круг детского чтения входит не только специализированная детская литература, ориентированная на психологию и интересы ребенка, но и литература для взрослых, «представляющая интерес для детей и понятная им» (см. подробнее: [6]). Эти два направления образуют более широкое понятие «литературы для детей». Наконец, из «детской литературы» и «литературы для детей» составляется конкретный для каждого возраста круг детского чтения (см. подробнее: [6]). Необходимо иметь в виду, что, помимо возрастных и личных интересов ребенка, круг детского чтения обусловлен социальными и историческими потребностями, следовательно он подвержен тематическим и жанровым

изменениям, что будет более подробно рассмотрено при характеристике выделенных нами периодов. Что касается конкретных возрастных рамок литературы для детей, то, исходя из общих представлений педагогики и психологии, период детства охватывает возраст от рождения до восемнадцати лет. В свою очередь, внутри этого периода существует достаточно четкая градация от младенчества до юношества. Таким образом, сформированный нами список представлен книгами, выпущенными не только детскими издательствами, но и издательствами, занимающимися литературой для юношества, старейшими из которых являются «Детская литература» и «Молодая гвардия». Кроме авторских произведений, мы посчитали необходимым включить в список переводов и фольклорные произведения, а именно китайские мифы, притчи и сказки, так или иначе рассчитанные на детское восприятие в рамках указанного выше возраста.

Изучив общую картину переводов китайской литературы для детей на русский язык, а также приняв во внимание характер исторических событий и политических отношений между Китаем и Россией, мы предлагаем выделить следующие семь периодов:

- 1) 1779–1917 гг.;
- 2) 1918–1949 гг.;
- 3) 1950–1959 гг.;
- 4) 1960–1980 гг.;
- 5) 1981–1991 гг.;
- 6) 1992–2013 гг.;
- 7) с 2014 г.

Приступая к характеристике первого периода, сразу оговоримся, что в Китае само понятие детской литературы стало зарождаться лишь в начале XX в., в то время как в западных странах, в том числе и в России, осознанный путь детской литературы начался гораздо раньше. Вместе с тем, безотносительно к осознанию понятия детской литературы, мы не можем отрицать давнее наличие в Китае фольклорных произведений, доступных для детского восприятия. Характеризуя первые переводы и издания подобных произведений на русском языке, следует учесть целый ряд особенностей. Во-первых, это весьма условное отнесение их к разряду литературы для детей. В пользу этого говорит хотя бы тот факт, что ни одна из обозначенных книг не была издана в специализированном издательстве для детей. Собственно, первые книжные издательства для детей и юношества появились в нашей стране лишь в 1920–1930-е гг. Однако тут же стоит отметить некоторые отечественные периодические издания, ориентированные на детей. Примером может служить первый в России детский журнал «Детское чтение для сердца и разума» (1785–1789), в котором в 1785 г. с пометкой «китайский анекдот» была напечатана притча «Великодушная дочь». И все же китайские легенды и сказки печатались по большей части в просветительских изданиях. Среди них — популярный еженедельный журнал «Нива» (1869–1918), газета «Северная пчела» (1825–1864). Более того, первый выявленный нами перевод книги, входя-

щей в круг детского чтения, выполненный китаеведом А. Л. Леонтьевым (1716–1786), носил академический характер и представлял по большей части не художественный, а научный интерес. Такой книгой стал изданный в 1779 г. по личному распоряжению Екатерины II в Санкт-Петербурге при Императорской академии наук букварь, дословно: «Букварь китайской, состоящей из двух китайских книжек, служит у китайцев для начального обучения малолетних детей основанием. Писан на стихах, и содержит в себе много китайских пословиц». Особую ценность представляет то, что этот букварь был переведен А. Л. Леонтьевым на русский язык с оригинала, а именно с китайского и маньчжурского языков. Одну половину этого пятидесятистраничного сборника составляло «Троесловие» («Книга, записанная трехслогами»), а другую — «Речи славных мужей» («Письмена совершенномудрых»). Данные сочинения представляют собой китайские классические учебники для детей. При этом «Троесловие» в Китае настолько популярно, что до сих пор заучивается детьми наизусть. Ровно через пятьдесят лет после выхода в переводе А. Л. Леонтьева в 1779 г., «Троесловие» было переведено (также с оригинала) Н. Я. Бичуриным и было издано повторно в 1829 г. в Петербурге в типографии Х. Гинце. Отметим, что оба перевода стихотворного оригинала выполнены в прозе, оба содержат комментарии, но у Н. Я. Бичурина они намного шире и глубже. Важно также и то, что данный перевод Н. Я. Бичурина впервые в России вышел с литографированным китайским текстом. «Перевод был встречен в России с большим интересом. Одна за другой появились четыре рецензии, их содержание помогает точнее представить отношение русских литераторов конца 1820-х гг., в том числе и Пушкина, к одному из памятников китайской культуры. Первой на издание “Троесловия” откликнулась столичная газета “Северная пчела” <...> от себя газета добавила, что “издание сей книги с китайским текстом составляет эпоху в русско-восточной литературе”» [7, с. 221]. Позже, в 1908 г., бичуринский перевод «Троесловия» повторно вышел в типографии Пекинской духовной миссии. Примечательно, что интерес к этому сочинению в нашей стране возродился в конце прошлого столетия. В 1991 г. этот труд снова вышел в свет, правда, в сокращенном варианте, в книге «Н. Я. Бичурин (Иакинф). Ради вечной памяти». Чуть позже появились и другие переводы, о чем будет рассказано при описании соответствующего периода.

Итак, благодаря выдающимся китаеведам XVIII и XIX столетий в России появились образцы первых переводов, выполненных с оригинала. Между тем второй характерной особенностью взаимодействия русской и китайской литератур на первом этапе были в подавляющем большинстве переводы с языков-посредников. Это, в частности, отмечает и китайский исследователь Гао Ху (см. подробнее [8, с. 13]). И действительно, если мы посмотрим на первые издания китайских сказок на русском языке, то обнаружим, что основными источниками для наших переводчиков служили сборники, составленные либо известным французским синологом Жан-Пьером Абель-Ремюза (Jean-Pierre Abel-Rémusat, 1788–1832), либо французским миссионером Леоном Вигером (Léon Wieger, 1856–1933). Например, после выхода в Париже в 1827 г. книги *Contes Chinoises* («Китайские

истории») в переводе Абель-Ремюза, в том же году в просветительском журнале для средних сословий «Московский телеграф» вышла взятая из нее китайская сказка «Три брата». В 1828 г. в другом московском журнале «Русский зритель» появляется перевод китайской сказки из книги Абель-Ремюза «Обнаруженная клевета». В 1893 г. в типографии А. Г. Кольчугина вышел сборник из пяти китайских сказок также в переводе с французского. Кроме того, нами были обнаружены три сборника, в которые, помимо китайских, вошли другие восточные, а также западные сказки. Изучив биографии переводчиков, мы можем сказать, что переводы осуществлялись ими либо с французского, либо с английского языков. К таким сборникам относится вышедший в Екатеринославле сборник 1897 г. «Сказки китайские, бретонские, финляндские и рождественские рассказы», составителем которого указан Е. Зет, а также два вышедших в Санкт-Петербурге в 1912 г. сборника: «Цветы Востока (песни, сказки, рассказы, легенды, загадки, поговорки: китайские, японские, персидские и др.)» и «Сказки бабушки про чужие странушки: арабские, английские, немецкие, испанские, кавказские, бельгийские, итальянские, исландские, египетские, турецкие, китайские, финские, венгерские, индусские, шведские и др. сказки».

Третьей особенностью первых изданных на русском языке китайских произведений является творческий характер перевода или даже авторский пересказ. В особенности это относится к фольклору, который собирался этнографами в полевых условиях. В качестве примера здесь можно привести изданную в 1901 г. сказку «Страшный заяц», составленную по китайским легендам, собранным в Приамурье академиком П. П. Шимкевичем (1862–1920), а также изданные в 1912 г. «Тибетские сказки», записанные Г. Н. Потаниным (1835–1920). Ознакомившись с раритетным изданием «Страшного зайца», мы выявили в нем отличительные признаки детской книги, такие как сравнительно небольшой объем (16 страниц), красочная обложка со стилизованными под восточный шрифт русскими буквами, шесть иллюстраций, о чем сообщается на обложке («с 2 фототипиями, 1 фотолитографией и 3 фототипографиями»). По общему содержанию и словарному составу данное издание, на наш взгляд, могло бы быть интересно детям, начиная с шести-семи лет (см. подробнее [9]).

Вслед за развитием в России китаистики к началу XX в. среди переводов китайских сказок и рассказов для детей все чаще появляются переводы, выполненные непосредственно с китайского языка. В связи с этим прежде всего следует назвать имена выпускников Восточного института (г. Владивосток) П. В. Шкуркина (1868–1943) и И. Г. Баранова (1886–1972). Оба они являлись членами ОРО — Общества русских ориенталистов. Это была первая научно-просветительская организация, созданная в 1908 г. в Харбине выпускниками Восточного института. Как отмечает А. А. Хисамутдинов, в то время «Харбин был центром изучения Китая русскими людьми, и Россия пользовалась им как окном в мир китаеведения» [10, с. 23]. Данное общество выпускало журнал «Вестник Азии». Именно в этом издании с 1914 по 1917 гг. среди других любопытных материалов в переводах П. В. Шкуркина и И. Г. Баранова печатались и образцы китайской литера-

туры для детей. Что касается переводов П. В. Шкуркина, известно, что в качестве источника в ряде случаев он также пользовался двуязычным сборником Л. Вигера. Нам удалось познакомиться с его переводом сказки «Искусный хирург», опубликованной в 33-м номере «Вестника Азии» за 1915 г. Примечательно, что перед текстом сказки на двух страницах размещено предисловие переводчика, основной мыслью которого является важность изучения китайского народного творчества для составления «яркой и правильной картины» «нравов, быта, воззрений, верований и других сторон жизни любого народа» [11, с. 69]. Сам перевод выполнен с китайского языка, о чем сообщается сразу под названием сказки. Большую ценность представляют двадцать два обстоятельных комментария, приводимых П. В. Шкуркиным после текста сказки. Кроме «Вестника Азии», переводы П. В. Шкуркина и И. Г. Баранова также выходили в других периодических изданиях либо отдельными книжками. Например, в 1910 г. в Хабаровске в переводе П. В. Шкуркина вышла китайская легенда «Белая змея». В 1913 г. в переводе И. Г. Баранова в харбинском журнале «Просветительное дело в Азиатской России» вышел рассказ для детей «Красная нитка на воротнике». В 1917 г. в Харбине в переводе П. В. Шкуркина вышел сборник «Китайские рассказы и сказки», в который вошло десять произведений, прежде опубликованных в «Вестнике Азии».

Если говорить о количестве дореволюционных переводов китайской литературы для детей, вышедших на русском языке, то отдельных книжек, а именно они будут учитываться в нашей статистике, не так уж много. В этом смысле «медовое десятилетие» середины XX в. превышает показатели первого периода в десятки раз. Этому имеются как минимум три объяснения: во-первых, нехватка квалифицированных переводческих кадров; во-вторых, военные события, негативно сказавшиеся на развитии культуры в целом (к примеру, тот же китаист П. В. Шкуркин, окончив Восточный институт в 1903 г., с началом Русско-японской войны уже в 1904 г. был призван на военную службу); в-третьих, отсутствие культурных связей между двумя народами на политическом уровне. Однако, как бы то ни было, благодаря активной просветительской деятельности прогрессивной интеллигенции, среди которой появились профессиональные переводчики-китаисты, была подготовлена благоприятная почва для следующего этапа, который вывел переводы китайской литературы для детей на качественно новый уровень.

Произошедшая в нашей стране Октябрьская революция 1917 г. открыла широчайшие перспективы для установления дружеских связей и культурного обмена с Китаем. Напомним, что в самом Китае в 1917 г. началась литературная революция, увенчавшаяся успехом в 1919 г. в ходе «движения 4 мая». Чуть раньше там произошло знакомство передовой общественности с теорией Дарвина, чьи идеи были поставлены во главу угла построения новой китайской цивилизации. Так, в поле зрения китайцев появился представляющий будущее нации и надежды человечества «ребенок». Вместе с этим зародились идеи нового «стандарта ребенка». Ребенок, по словам Лу Синя, «стал рассматриваться как судьба будущего поколения, его воспитание обрело новое значение, ради него стоило прине-

сти жертву» [12, с. 157]. Неоценимый вклад в «открытие ребенка» в Китае внес американский философ и педагог Джон Дьюи (John Dewey, 1859–1952), который в течение двух лет накануне «движения 4 мая» читал свои лекции в одиннадцати провинциях страны (см. подробнее [13, с. 274–275]). Передовые взгляды на ребенка прекрасно сочетались с «открытием человека», к которому призывало «движение за новую культуру». Тогда же зародилась детская литература в ее новом понимании. Поэтому «1919 год принято считать не только важной вехой для китайской истории (именно от него идет отсчет современной эпохи), он также имеет эпохальное значение в истории развития китайской литературы. Вместе с тем “литературная революция 4 мая” открыла не только современную литературу, этот год стал колыбелью детской литературы» [14, с. 71]. Последняя, как замечает китайский литературовед Хань Цзинь, стала на тот момент «самым новым и свежим продуктом для образовательных, литературных и издательских кругов. Детскую литературу начали преподавать, ее стали читать дети, ее принялись исследовать, инсценировать, издавать» [14, с. 72]. Славу родоначальников китайской детской литературы заслуженно снискали братья Чжоу — Лу Синь (Чжоу Шужэнь) и его младший брат Чжоу Цзожэнь. В своих взглядах на воспитание и образование детей они отталкивались от идей западных исследователей, с работами которых познакомились в годы пребывания в Японии. Как отмечает М. Фаркьюхар, и Лу Синь, и Чжоу Цзожэнь сделали акцент на отличительных особенностях детской психологии. Исследовав возрастную психологию детей, Чжоу Цзожэнь разделил период детства на стадии, которые до сих пор используются в школах для разделения на ступени [15, с. 125]. Братья Чжоу считали, что особенности открытого в Китае «периода детства» необходимо было применить при создании образцов детской литературы.

Однако обозначенный нами тридцатилетний период с 1917 до 1949 г. был не таким уж благополучным с точки зрения происходивших тогда исторических событий. Гражданские войны, Война сопротивления Японии, Вторая мировая война не позволили запустить процесс культурного развития и переводческого обмена на полную мощность. Соответственно, общий объем переводов китайской литературы для детей нельзя назвать большим. Если говорить о книжных изданиях, то за этот период их вышло чуть больше десяти. Широкую известность в это время приобрел так называемый тибетский цикл писателя А. М. Ремизова (1877–1957), фольклорным источником которых стали «Тибетские сказки» Г. Н. Потанина, изданные, как сообщалось ранее, в 1912 г. Снова оговоримся, что отнесение данного цикла именно к переводу китайской детской литературы весьма условно, поскольку здесь мы имеем дело с русской переработкой тибетского фольклора. Зато в случае с данным тибетским циклом мы наконец-то можем наблюдать конкретное указание на детскую читательскую аудиторию. Так, нам стало известно, что впервые «тибетский цикл» А. М. Ремизова, в состав которого вошли шесть сказок, был полностью опубликован в 1918 г. в «непериодическом издании» Театрального отдела Народного комиссариата просвещения «Игра», которое было посвящено «воспитанию посредством игры». Чуть позже

эти же сказки под названием «Ё: Заяшные сказки тибетские» (ё по-тибетски — «заяц») были выпущены в 1921 г. в Читинском книжном издательстве, а также под названием «Ё. Тибетский сказ» — в 1922 г. в берлинском издательстве «Русское творчество». Интересно отметить, что спустя более полувека данный цикл переиздавался еще и в 1991 г. в издательстве «Молодая гвардия» под названием «Докука-сказка «Заяц»: Тибетские сказки». Подобную судьбу имели переизданные в 2018 г. китайские сказки, переведенные Элязаром Евельевичем Магарамом (1899?–1962). Уехав после революции в Китай, Э. Е. Магарам «стал составителем, а позднее издателем литературно-художественных альманахов, призванных стать мостиком между русской эмиграцией и чуждым для нее Китаем» [16, с. 73]. Известно, что в первой половине 1920-х гг. Э. Е. Магарам, как и А. М. Ремизов, сотрудничал с русскими эмигрантскими издательствами, открытыми в Берлине. В 1922 г. в берлинском издательстве «Мысль» вышла книга его переводов китайских сказок под названием «Блуждающие души». Попутно укажем, что перевод сказок был выполнен Э. Е. Магарамом по двуязычному изданию Л. Вигера «Folk-lore Chinois Modern» (1909). Ранее эти сказки появлялись в шанхайских альманахах «Дальний Восток» и «Желтый лик», где переводчик выступал под псевдонимом Э. Е. Нарымский (см. подробнее [16, с. 74]).

В 1920-х гг. в Харбине вышло несколько книжных изданий китайских мифов и легенд в переводах П. В. Шкуркина, а также стихотворный перевод Я. И. Аракина под названием «Неприятность в небесах. Из китайской мифологии». Данная поэма представляет собой попытку переложения известной китайской легенды о царе обезьян Сунь Укуне, который сопровождал танского монаха Сюаньцзана в Индию. Не лишним будет заметить, что среди периодических изданий, выходивших в Харбине в то время, был литературно-художественный и развлекательно-познавательный иллюстрированный журнал для юношества «Юный читатель “Рубежа”», в котором велась специальная рубрика для малышей, а также печатались стихи харбинских и советских авторов для детей. «С 1926 г. в Харбине в издательстве Е. С. Кауфмана два раза в месяц выходил и другой литературно-художественный журнал для детей — “Ласточка”, который долгое время был единственным изданием, предназначенным для детей младшего возраста» (см. подробнее [5]). Однако, изучив авторский состав данных журналов, мы можем констатировать, что харбинские авторы были все-таки не китайцами, а русскими.

Между тем на территории нашей страны в 1938 г. в издательстве Академии наук СССР вышел сборник «Сказки народов Востока», в который были включены две монгольские и одна дунганская сказки. В 1946 и в 1948 гг. в Ставрополе и в Баку вышла небольшая по объему китайская народная сказка для младшего возраста «Как мальчик слона взвесил». Здесь сразу следует оговориться, что с появлением в нашей стране специализированных детских и юношеских издательств распространение китайской литературы для детей вышло на качественно новый уровень. Следует учитывать и то, что, наряду с центральными, республиканскими издательствами и издательствами советских автономий, перевод-

ные детские книги выпускались также в краевых и областных издательствах страны. 1920–1930-е гг. отметились появлением в РСФСР таких крупных издательств для детей и юношества, как «Молодая гвардия» (1922), а также «Детгиз» (оно же «Детиздат», «Детская литература»), которые уделяли большое внимание изданию иностранной литературы. В соответствии с социальным заказом и воспитательными идеалами советского общества издатели регулировали тематику переводных произведений. В этой связи заметим, что в издательстве «Молодая гвардия» в 1929 г. в переводе М. Д. Кокина вышла знаменитая повесть Лу Синя «Подлинная история А-Кью», которую переводчик озаглавил как «Правдивое жизнеописание».

Совершенно естественно, что на тематику и жанровые особенности произведений рассматриваемого периода повлияли военные события тех лет. Кроме уже озвученных переводов, в это время на русском языке выходит ряд китайских рассказов о героях, а точнее о героической борьбе китайских партизан. В их числе прежде всего следует назвать произведения таких китайских писателей, как Ли Дан (псевдоним — Александр Лидан) и Сяо Сань (псевдоним — Эми Сяо). Известно, что последний по окончании учебы во Франции приехал в СССР, где жил с 1928 по 1939 гг. В Москве он поступил в Коммунистический университет трудящихся Востока (КУТВ) и преподавал в Московском институте востоковедения (см. подробнее [17, с. 430–431]). Стихи и проза Эми Сяо достаточно часто появлялись на страницах газет и журналов Советского Союза. Что касается Александра Лидана, то, судя по всему, он также какое-то время проживал в нашей стране. По крайней мере, существуют изданные в 1938 г. на правах рукописи микрофонные материалы Всесоюзного радиокомитета для сектора литературно-драматического вещания под названием «Чжан — сын Ван Шина». Годом раньше в секторе юношеской книги издательства «Молодая гвардия» вышел сборник из трех рассказов Ли Дана «В сопках: рассказы о героической борьбе китайских партизан». В 1938 г. в издательстве «Детиздат» со вступительной статьей Председателя Президиума Верховного Совета СССР М. И. Калинина вышел сборник рассказов советских и китайских писателей, в состав которого вошли рассказы Эми Сяо, Хэ Дина и майора Лин Сина. В 1939 г. в серии «Героические жизни» в издательстве «Молодая гвардия» вышла книга Эми Сяо «Мао Цзэдун. Чжу Дэ». Попутно укажем, что Эми Сяо был одним из первых биографов Мао Цзэдуна и маршала Чжу Дэ. В 1949 г., в памятный год образования КНР, вышла его книга о детских и юношеских годах Мао Цзэдуна. К сожалению, на русский язык она переведена не была. Зато в переводе Эми Сяо выходили стихи председателя Мао, о чем еще будет сказано ниже. Большим упущением, на наш взгляд, является отсутствие на русском языке произведений детской писательницы Бин Синь (1900–1999), в частности, ее цикла «Письма к юным читателям» (1926), который получил в Китае широкую популярность.

Следующий период, с 1949 по 1959 гг., известный как «медовое десятилетие» в отношениях двух стран, является таковым не только в отношении перевода на русский язык китайской литературы для детей, но и во всех остальных аспектах

братских отношений между СССР и КНР, в которых нашей стране отводилась почетная роль «старшего брата». Изучая предисловия к выходявшим в нашей стране в указанное время переводам детских китайских произведений, мы можем констатировать, что все они были пропитаны соответствующим пафосом, энтузиазмом и сознанием того, что «успехи Советского Союза доступны теперь и китайскому народу, ставшему хозяином своей страны, высоко поднявшему красное знамя, на котором начертаны мудрые слова Мао Цзэдуна: “Идти по пути русских”» [18, с. 12].

14 февраля 1950 г. между КНР и Советским Союзом был подписан договор о дружбе, союзе и взаимной помощи, что не замедлило принести свои плоды. Прежде чем мы обрисуем достаточно радужную картину переводов на русский язык китайских произведений, будет не лишним заметить, что в самом Китае «перевод и изучение русской литературы достигли небывалых масштабов. Десятки миллионов китайцев учились русскому языку и читали русскую литературу» [19]. По словам профессора Столичного педуниверситета КНР Лю Вэньфэя, «в 1950-е гг. десятки тысяч “счастливых” были посланы в СССР, и многие из них выбрали русский язык и русскую литературу в качестве своей специальности» [19]. Неудивительно, что «за короткое время — не более 10 лет — почти все классики русской литературы и шедевры советской литературы были переведены на китайский язык. Можно сказать, что целое поколение китайских читателей формировалось под сильным влиянием русской (в том числе и советской) литературы, которая до сих пор является важной частью культурного опыта и воспоминаний представителей этого поколения» [19]. В этом смысле армия советских переводчиков была, да и остается в десятки, а то и в сотни раз меньше. Тем не менее можно предположить, что именно в те годы в большинстве домашних библиотек советских граждан все же появились книги китайских писателей, поскольку тиражи тех лет побили все рекорды в истории издательского дела в нашей стране. Что касается издания литературы для детей в СССР и КНР в этот период, то смещение акцентов на воспитание подрастающего поколения дало невиданный ранее толчок развитию детской литературы в двух странах, а также двустороннему обмену переводами. По словам китайского исследователя Гао Ху, после проведенного в марте 1950 г. XIII пленума союза писателей СССР, который призвал литераторов создавать больше книг для детей, «появились произведения о труде и героизме советского человека, о жизни советской школы, о работе комсомольской и пионерской организаций. В Китае почти одновременно было принято подобное решение. Спустя всего пять месяцев, а именно 25 сентября 1950 г., делегаты Первого созыва всекитайского издательского собрания принимают в числе основных регламентирующих документов постановление “Об улучшении и развитии всекитайского издательского дела”, где особо подчеркивалось, что “детское и женское чтение нужно издавать в большом масштабе”» [8, с. 77]. В связи с этим интересно привести слова известного китайского писателя Чжан Тяньи, который после образования КНР все свое творчество посвятил детям. На состоявшемся в 1953 г. II съезде китайских писателей он «призвал всех писате-

лей Народного Китая каждый год, помимо произведений для взрослых, писать книги для детей: «Нужно, чтобы каждый писал в год хотя бы по пять тысяч иероглифов» [20, с. 199]. Выполнение китайскими писателями поставленных перед ними задач отразилось не только на издании детской литературы в Китае, но и на ее переводах в других странах.

Говоря о массовых тиражах китайской литературы для детей в нашей стране, исследователь Гао Ху отмечает, что средний ее тираж в рассматриваемый период составлял примерно 85 тыс. экземпляров [8, с. 78]. По нашим подсчетам, в это «медовое десятилетие» на русском языке в СССР вышло около 150 китайских изданий для детей. Часть книг за эти десять лет неоднократно переиздавались. Богатым на переиздания совершенно естественно оказался 1959 г., когда отмечалось десятилетие со дня образования КНР. В этот год только на русском языке в СССР было издано около 40 китайских книг для детей, что стало пиковой вершиной среди всех зафиксированных нами точек подъема в издании детской китайской литературы с момента первых ее переводов и по сей день.

Проанализировав авторский состав изданных в этот период китайских книг для детей, мы можем утверждать, что наиболее известные китайские писатели нашими переводчиками были охвачены. Это прежде всего Лу Синь, Чжан Тяньи, Е Шэнтао, Гао Юйбао, Янь Вэньцин. Чуть позже в нашей стране появились переводы детских книг замечательного писателя Лао Шэ. Родоначальник современной китайской литературы Лу Синь не писал специально для детей, его рассказы, ставшие классикой наравне с произведениями таких «взрослых» писателей, как Н. В. Гоголь и А. П. Чехов, вошли в круг детского чтения по той простой причине, что задавали высокую планку, отделяющую настоящее искусство от подделки, и широко рекомендовались для детского чтения. Произведения указанных выше китайских писателей печатались как в авторских, так и в коллективных сборниках. В 1950 г. в издательстве «Детгиз» тиражом 30 тыс. экземпляров вышел украшенный гравюрами М. И. Пикова сборник Лу Синя «Родное село», рассчитанный на детей среднего и старшего возраста. В 1955 г. в этом же издательстве был опубликован иллюстрированный художником В. И. Колтуновым сборник Лу Синя из десяти рассказов «Подлинная история А-кью». Как отмечает Гао Ху, «художественное оформление переплета и все иллюстрации выполнены В. Колтуновым так профессионально, что трудно отличить их от работы подлинных китайских художников» [8, с. 82]. Примечательно, что на этот раз тираж сборника резко вырос и составил уже 100 тыс. экземпляров! В 1959 г. вышло переиздание этой книги. Два указанных выше авторских сборника Лу Синя выходили с предисловиями известных синологов: в первом случае это было предисловие Л. Д. Позднеевой, во втором — Л. З. Эйдлина.

Большой любовью в Китае пользуются произведения Чжан Тяньи для детей. Как нам стало известно, «в 1953 г. Всекитайский комитет защиты детей присудил Чжан Тяньи первую премию за детские рассказы “История с Ло Вэньином”, “Сяо Хун едет в кино”, “Они и мы”» [21, с. 5]. В том же году эти рассказы в переводе А. Г. Гатова публикует Читинское книжное издательство. «В июле 1954 г. Коми-

тет по премированию произведений детской литературы присудил их автору — Чжан Тяньи премию первой степени. Благодаря этим рассказам Чжан Тяньи стал любимым детским писателем китайских школьников» [20, с. 183]. По мнению Б. Л. Рифтина, лучшим из трех перечисленных рассказов является «История с Ло Вэньином»: «Образ школьника Ло Вэньина выгодно отличается от многих детских образов в современной детской литературе. Он гораздо более жизненен и правдив, чем многие другие, потому что Чжан Тяньи не старается мгновенно перевоспитать своего героя» [20, с. 184]. Два других рассказа также посвящены теме школы и призваны воспитать в ребятах чувство товарищества и осознание пионерского долга. Всего в рассматриваемый период в СССР вышло четыре книги с детскими произведениями Чжан Тяньи, не считая коллективных сборников, в которых также присутствуют его рассказы. Среди них одинаковые по составу сборники «Три рассказа для детей» и «Друзья-пионеры: рассказы о китайских детях», а также сказочные повести «Линь Большой и Линь Маленький» и «Секрет драгоценной тыквы». Последняя была издана в Китае в 1958 г., и в том же году, оформленная иллюстрациями известного ленинградского художника и книжного иллюстратора Б. М. Калаушина, вышла в Ленинградском отделении «Детгиза» в переводе Е. А. Серебрякова и Б. Я. Лисицы тиражом в 215 тыс. экземпляров. Не лишним будет добавить, что много позже, в 2007 г., эта книжка под названием «Тайна волшебной тыквы» была экранизирована китайской киностудией совместно с кинокомпанией «Дисней». По идейному содержанию произведения Чжан Тяньи имеют выраженную пионерско-коммунистическую направленность и воспевают такие ценности, как честность, долг, преданность, уважение к старшим и трудолюбие. Кроме указанных книг Чжан Тяньи, написанных в жанре рассказов и сказочных повестей и предназначенных для младшего и среднего школьного возраста, в 1955 г. в виде пьесы вышла его сказка для малышей «Серый волк». В 1959 г. она же под названием «Серый волчище» вошла в сборник «Театр кукол зарубежных стран», выпущенный издательством «Искусство». В сборнике «Чудесный мастер», трижды выходившем в течение указанного десятилетия, Чжан Тяньи в переводе Л. З. Эйдлина выступает как автор девяти басен. Эти же басни в 1950 г. появлялись и в журнале «Огонек». Чтобы наглядно представить масштаб советско-китайской дружбы в те годы, достаточно открыть сентябрьский номер «Огонька» за 1954 г. Приуроченный к пятилетию со дня образования КНР, он буквально пестрит материалами о культурной и экономической жизни страны. Счастливые лица китайских ребят на фото красноречиво говорят о тех внимании, заботе и любви, которыми они окружены (см. подробнее [22]).

Другим известным писателем, чьи рассказы несколько раз выходили в советских детских издательствах, является Гао Юйбао. В 1956 г. в издательстве «Детгиз» вышла его повесть «Я хочу учиться». Отдельные главы из этой повести вошли в состав выпущенного «Детгизом» в том же году сборника «Дети великого народа», в котором также присутствуют рассказы таких известных китайских писателей, как Лу Синь («Деревенское представление»), Ба Цзинь («Пагода вечной жизни»), Чжан Тяньи («История с Ло Вэньином»), Е Шэнтао («А-фэн»)

и др. Произведения последнего в 1955 г. также выходили отдельной книжкой под названием «Рассказы и сказки» тиражом в 165 тыс. экземпляров. Этот вышедший в «Гослитиздате» сборник Е Шэнтао включал такие полюбившиеся в Китае рассказы и сказки, как «Пугало», «Дрозд», «Новый наряд короля» и др. В ряду видных китайских писателей, переведенных на русский язык в «медовое десятилетие», следует также упомянуть имя детского писателя Янь Вэньцзина. В 1959 г. в Ленинградском отделении Детгиза вышла его сказка «Тан Сяоси в бухте кораблей, отплывающих завтра». Как и в случае с «Секретом драгоценной тыквы», ее переводчицами стали Б. Я. Лисица и Е. А. Серебряков. Попутно отметим, что Чжан Тяньи и Янь Вэньцзин стали первыми китайскими писателями, кто обратился к жанру современной литературной сказки. В своей статье «Черты современной литературной сказки в Китае» Н. Е. Боровская отмечает, что в своем творчестве они активно использовали сатирические приемы: «Политическая сатира вошла в сказки как составной элемент, благодаря чему сказочный сюжет получал социально-этическое осмысление» [23, с. 24]. По мнению исследовательницы, на жанр современной китайской сатирической сказки оказал влияние цикл знаменитого писателя Лу Синя «Старые легенды в новой редакции» (1928), в котором он «не только утверждал права сатиры, но и показал, как с помощью иносказания можно отразить проблемы современности» [23, с. 24].

Как и в предыдущий период, с 1949 по 1959 г. продолжали выходить переводы книг, тематически относящихся к военной прозе. Среди них можно отметить выпущенный «Детгизом» в 1950 г. сборник рассказов молодого писателя Лю Байюя, тираж которого составил 300 тыс. экземпляров. Заметим, что тогда же эти небольшие рассказы вышли и в так называемой библиотеке «Огонька» московского издательства «Правда», где их тираж составил 150 тыс. экземпляров. Ведущей в творчестве Ли Байюя выступает военная тема, а именно жизнь и быт в гоминьдановской и Народно-освободительной армиях. В том же году «Детгиз» отдельной книжкой выпустил повесть Шао Цзынаня «Их везде ждут мины», героем которого является юноша-партизан, проявивший мужество и талант подрывника в борьбе с японскими захватчиками. В 1955 г. в переводе А. Г. Гатова вышли две книги с рассказами Ло Даня. Среди них «Ущелье летающих лисиц», «Горнист Шан Иньбао», «Боевой приказ» и др. В этом же ряду следует назвать вышедшие в конце 1950-х гг. повести Чу Чэна «Тайна разрушенного храма» (перевод С. В. Хохловой), Кэ Ланя «Бессмертный Ван Сяохэ», Лян Сина «Лю Хулань» (перевод Л. Е. Черкасского), Чжоу Эр-фу «Ребята из деревни Силюшуй» (перевод Г. В. Мелихова), действие которых происходит во времена гражданской войны 1945–1949 гг., а также сборник Лу Чжуго «Героическое дерево» (перевод К. Ф. Петренко), состоящий из рассказов «Мама», «Слава красного галстука», «Маленький боец», «Дочь Родины», повесть Го Сюя «Расправьте крылья!» и др.

Книги на военную тему были адресованы ребятам разных возрастов. Некоторые из них обрели большую популярность. В связи с этим мы не можем пройти мимо рассказа Хуа Шаня «Письмо с петушиными перьями», рассчитанного на средний школьный возраст. Его героем является пионер Хойва (в оригинале

Хайва), который в годы войны против японских захватчиков, преодолев все препятствия и опасности, вовремя доставил партизанам важное письмо. Интересно отметить, что этот рассказ выходил в нашей стране девять (!) раз: дважды в составе сборников и семь раз в виде отдельной книжки. Среди опубликованных у нас китайских произведений для детей этот рассказ побил все рекорды по количеству изданий. Однако после 1959 г., потеряв тематическую актуальность, он больше не переиздавался. Во многом популярность этого произведения объясняется еще и тем, что в декабре 1954 г. в рамках второго фестиваля кинофильмов КНР в советский прокат вышел снятый на Шанхайской киностудии фильм по его сценарию «Срочное письмо», о чем свидетельствует заметка в газете «Советская культура». В ней, в частности, сообщается, что широкая программа кинофестиваля — это «новое свидетельство укрепления дружбы и расширения сотрудничества между народами Нового Китая и Советского Союза» [24, с. 4].

Кроме рассказов и повестей на военную тему, в эти же годы в Советском Союзе в издательстве «Детгиз» вышло несколько сборников, посвященных теме мира, названия которых говорят сами за себя: «Слово о мире» (1951), «Миру мир!» (1952). В их состав вошли стихи таких китайских поэтов, как Е Юнфань, Янь Чэнь, Фан Цзинь. Нельзя обойти вниманием и сборник, вышедший в 1953 г. в издательстве «Молодая гвардия» под названием «Поэты нового Китая», объемное предисловие к которому написал известный китаевед Н. Т. Федоренко. В нем мы находим следующие слова: «Нерасторжимая дружба великих народов Китая и Советского Союза — одна из центральных тем современной китайской поэзии» [25, с. 17]. Интересно будет озвучить и названия некоторых опубликованных в сборнике стихотворений, посвященных теме дружбы двух стран, которые называет исследователь китайской поэзии. Это стихотворение Эми Сяо «Да здравствует дружба!», стихотворение Тянь Цзяня «В Москву», стихотворение Вэй Вэй «Ночью смотрю с Ленинских гор на Москву» и многие другие. Всего в сборнике представлено творчество тридцати пяти поэтов современного Китая, среди которых Мао Цзэдун, Го Можо, Ай Цин и др. Попутно заметим, что переводов стихов среди китайской литературы для детей и юношества выходило очень мало. Их тираж также был заметно скромнее. Например, указанный выше сборник «Поэты нового Китая» вышел всего в десяти тысячах экземпляров на фоне сотен тысяч у других изданий. Продолжая разговор о жанрах, можно сказать, что китайские пьесы для детей представлены также весьма скудно. При этом нужно иметь в виду, что пьесами они стали благодаря их адаптации советскими авторами к театральному показу. Так появилась пьеса Чжан Тяньи «Серый волчище», пьеса по мотивам китайской народной сказки «Лиса-оборотень», пьеса в стихах в переводе Л. П. Делюсина «Лян Шаньбо и Чжу Интай», пьеса по мотивам китайских народных сказок «Голубая звезда», пьеса по мотивам одноименной китайской легенды «Белая змейка». Большинство из них в 1950-е гг. выпустило московское издательство «Искусство».

По тематическому составу среди переводов китайской литературы для детей встречаются рассказы, темы которых, пожалуй, наиболее близки детям. Это,

прежде всего, рассказы, описывающие школьную жизнь, знакомство с городами и странами, эпизоды из жизни знаменитостей. В этом ряду можно назвать выпущенные в издательстве «Детгиз» сборник рассказов «Дети на берегу моря» (1957), повесть Хэй Ли «2000 ли через горы и реки» (1957) в переводе В. П. Туркина; приключенческую повесть Чжан Чжимина «Гавань Фэйюньган» (1959) в переводе И. Тильмана. С творчеством современных китайских писателей знакомит ребят тематически разноплановый сборник «Маленький Чжуцза» (1951).

Если все выпущенные в детских издательствах переводы китайских книг разделить на четыре группы — для дошкольного, младшего, среднего и старшего возрастов, то мы можем сказать, что в указанный период вниманием переводчиков и издательств были охвачены все возрастные группы. Небольшие по объему книжки для дошкольников имели яркие иллюстрации и крупный шрифт. Например, в серию «Мои первые книжки» издательства «Детгиз» вошли книжки «Десять маленьких друзей» и «Новый костюм А Бао». Обе они приобрели широкую популярность и были изданы массовыми тиражами. Книжка «Десять маленьких друзей», автором которой является Сань Шанфэй, содержит постраничные иллюстрации известного художника-иллюстратора Н. М. Кочергина, рисунками которого украшены многие издания китайских сказок. Примечательно, что в 1954–1962 гг. она издавалась семь раз. Похожую ситуацию можно наблюдать с книжкой Чжу Баохуа «Новый костюм А Бао», иллюстрированной рисунками Т. А. Ереминой. В период с 1956 по 1961 г. она издавалась четыре раза. В 1959 г. по этой книжке вышел одноименный диафильм. Не лишним будет добавить, что тиражи этих книжек в 1956 и 1957 гг. соответственно составляли по 1 млн экземпляров! Некоторые книги для дошкольников выходили в краевых и областных издательствах. Среди них выпущенные в Хабаровске книжки «Котенок, который вздумал летать» (автор — Лин Цзе) и «Черепашка и уточка» (автор — Цзы Хун), а также выпущенные в Чите книжки «Ласточки улетают путешествовать» (автор — Цинь Чжаоян) и «Как потерялся Сяосун» (автор — Гао Сяньчжэнь). В целом мы согласимся с Гао Ху, что «детская литература в выпуске китайской книги в краях и областях страны прочно заняла первое место как по числу изданий, так и по их тиражу. Наиболее крупными издательствами по выпуску китайской детской литературы являлись Омское, Читинское, Хабаровское и Новосибирское книжное издательство» [8, с. 56].

Среди книжек для младшего школьного возраста обращает на себя внимание изданный в «Детгизе» в 1959 г. красочный сборник рассказов, стихов и сказок «Золотой фонарик», украшенный иллюстрациями сразу четырех известных художников: Ю. А. Молоканова, М. П. Митурича-Хлебникова, Н. М. Кочергина и В. И. Колтунова. В 1960 г. этот сборник был переиздан. Книги для младшего школьного возраста, среди которых было много сказочных повестей и сказок, также выходили массовыми тиражами в сотни тысяч экземпляров. Что же касается литературы для детей среднего и старшего возрастов, то тираж этих изданий чаще всего насчитывал несколько десятков тысяч, в то же время количество книг, рассчитанных на более взрослую аудиторию, было гораздо больше.

Значительную часть переводов китайской детской книги составляет фольклор, а именно сказки и притчи. Чтобы представить себе объем подобной литературы, мы приведем конкретные цифры. Среди ста пятидесяти китайских книг для детей, изданных в период «медового десятилетия», более половины, а именно около восьмидесяти единиц, составляют сказки и другие произведения фольклорного жанра. Многие из них за это время были переизданы несколько раз.

Говоря о наиболее популярных сборниках китайских сказок, нельзя обойти стороной научную и переводческую деятельность крупного исследователя китайского фольклора академика Бориса Львовича Рифтина (1932–2012). Как переводчик и составитель сборников китайских сказок он фигурирует более чем в десяти изданиях. Впервые книга сказок в его переводе вышла в СССР в 1957 г., когда ему было всего двадцать пять лет. В том же году вышел сборник «Сказки старого Сюня», составленный из сказок в переводе Б. Л. Рифтина и Ю. М. Осипова. Интересно отметить, что чуть раньше, в 1955 г., в сборнике под названием «О литературе для детей», Б. Л. Рифтин опубликовал статью «О современной китайской детской литературе», в которой он подробно анализирует состояние детской литературы в КНР и круг чтения современного китайского ребенка. Примечательно, что в основе данного исследования лежит изучение молодым тогда китаистом большого количества оригинальных китайских детских произведений, которые еще не были изданы в нашей стране. Знакомство с данной статьей открывало для переводчиков большие перспективы в отношении подбора лучших образцов китайской литературы для детей. К сожалению, многие из них на русский язык так и не были переведены. В конце своей статьи Б. Л. Рифтин также приводит некоторые сведения о том, «какие из произведений детской советской литературы переведены на китайский язык и пользуются там всеобщей популярностью» [20, с. 198].

Чуть позже научный интерес Бориса Львовича сфокусировался на изучении китайского фольклора, именно ему были посвящены кандидатская и докторская диссертации исследователя. В изданиях китайских сказок в переводе Б. Л. Рифтина, как правило, содержатся достаточно объемные и ценные предисловия, в которых подробно анализируются герои и сюжеты китайских сказок, а также объясняются их особенности в сравнении с русскими и другими фольклорными произведениями. Изучив предисловия Б. Л. Рифтина, мы узнали, что в самом Китае собиранием и записью сказок исследователи занялись лишь в XX в. Первым значимым этапом такой работы считаются 1920–1930-е гг., когда китайские фольклористы не только собрали, но и опубликовали множество вариантов различных сказок (см. подробнее [26, с. 22–23]). В 1950 г., после образования КНР, в стране было создано Общество изучения фольклора Китая. Как отмечает Борис Львович, «не было, наверное, ни одного провинциального издательства в Китае, которое не издало бы в 1950–1963 годах нескольких сборников легенд и сказок» [26, с. 23]. Это естественным образом отразилось на переводе китайских сказок в Советском Союзе, который был рад культурному обмену с Новым Китаем.

Кроме Б. Л. Рифтина, большую роль в распространении китайских сказок сыграл его предшественник Нисон Александрович Ходза (1906–1978). В 1920–

1930-е гг. он работал в ведущих издательствах страны, а в годы войны был сотрудником Ленинградского радио. После образования КНР, когда в нашу страну хлынул поток китайских студентов, Н. А. Ходза, не будучи китаистом, связался с их землячеством в Ленинграде и занялся изучением китайского фольклора. Результатом этой работы стал вышедший в конце 1951 г. сборник китайских народных сказок в его литературной обработке, в который вошли 16 китайских сказок. В 1955 г. под одной обложкой выходит составленный им сборник китайских и корейских сказок, который объединил уже 20 китайских сказок. В 1959 г. в его пересказе вышел сборник «Сказки народов Азии» с иллюстрациями Н. М. Кочергина. Позже, в 1966 и в 1975 гг., этот сборник выходил повторно, о его популярности говорит тот факт, что он дважды переиздавался уже в XXI в. По нашим подсчетам, в целом за все годы в пересказе Н. А. Ходзы в нашей стране вышло семнадцать изданий сборников и отдельных книжек китайских сказок.

Среди изданий китайских сказок, появившихся в «медовое десятилетие», обращают на себя внимание выпущенные в 1951 г. в Ленинградском отделении «Детгиза» сразу три сборника: «Китайские народные сказки», «Братья Лю», а также «Желтый аист и Гора Солнца». Все они иллюстрированы волшебными рисунками Н. М. Кочергина. Эти сказки пользовались горячей любовью ребят и неоднократно переиздавались массовыми тиражами в сотни тысяч экземпляров. Широкую популярность в нашей стране получили сказки «Желтый аист» и «Братья Лю», по которым в 1950-м и 1953-м гг. соответственно в СССР были сняты одноименные мультфильмы. Трижды в рисунках П. Я. Кирпичёва издавалась «Детгизом» китайская народная сказка для самых маленьких «Боб, который умел петь песни» (1957, 1958, 1959 гг.). В рассматриваемый период это же издательство выпустило небольшие сборники для дошкольников «Упорный Юн Су» с рисунками Н. М. Кочергина (1955) и «Как дикая кошка искала себе дом» (1956) с рисунками В. И. Курдова. Нельзя обойти вниманием и выпущенную «Детгизом» в 1963 г. книжку с тибетской сказкой для малышей «Глупый тигр» с иллюстрациями известных ленинградских художников А. Г. Траугот и В. Г. Траугот. Кроме сказок, жанр китайского фольклора был представлен сборником «Китайских народных поговорок, пословиц и выражений». Этот сборник в переводе А. А. Тишкова, изданный в 1958 г. в Московском издательстве «Иностранная литература», в 1962 г. был переиздан. В том же издательстве в 1959 г. вышла книга «Глаза дракона: Легенды и сказки народов Китая» в переводе О. Лин Лин и П. М. Устина. На ее четырехстах с лишним страницах представлено творчество ханьцев, а также двадцати национальных меньшинств, проживающих в Китае.

Как уже отмечалось выше, большую работу по изданию китайских сказок вели областные и краевые издательства. Особенно отличилось в этом смысле Омское книжное издательство, которое в честь десятилетия образования КНР выпустило сразу десять небольших книжек с китайскими сказками для самых маленьких с иллюстрациями Е. С. Соловьева. Среди них «Сказка о розе», «Всадник на зеленом коне», «Колокол», «Парча», «Волшебная тыква» и др. Трижды в период с 1949 по 1959 гг. издавались сборники китайских сказок во Владиво-

стоке. Среди них следует упомянуть достаточно объемный сборник под названием «Гора тысячи сокровищ», а также сборник китайских и корейских сказок под названием «Сказки Страны утренней свежести». В этот сборник вошли пять китайских сказок, записанных В. Т. Кучерявенко со слов китайцев, живущих в Корее. За указанный период сборник издавался дважды — в 1952 и в 1957 гг. Два сборника сказок вышли в Новосибирском книжном издательстве: «Всадник на зеленом коне: Китайские сказки, легенды, басни» (1957), а также сборник под названием «Тибетские сказки» (1958) с иллюстрациями Э. И. Симакова. Последний сборник, предназначенный для среднего школьного возраста, содержит двадцать сказок в литературном переводе известного журналиста и писателя В. Б. Кассиса, который незадолго до этого побывал в Тибете, о чем свидетельствует написанная им книга «Восемьдесят дней в Тибете» (1956). Нельзя обойти стороной и выпущенный в 1958 г. в Воронеже объемный сборник под названием «Юйяни: Рассказы забавные и поучительные», переводчиком которых указан Ю. Семенов. «Юйяни» в переводе с китайского означает «басни». Однако из-за того, что в названии вместо перевода содержится русская транскрипция этого слова, в работе Гао Ху данное издание приписывается некоему мифическому китайскому автору по имени Юй Яин [8, с. 56, 82]. Кроме вышеперечисленных издательств, сборники китайских сказок, пословиц и поговорок также выходили в Иркутске («Китайские сказки», 1957), Барнауле («Золотые каштаны: Китайские сказки и басни», 1958), Кирове («Юй Гун раздвигает горы: Тридцать китайских народных сказок», 1959), Красноярске («Китайские сказки», 1959), Южно-Сахалинске («Китайские сказки», 1957 и «Юй Гун передвигает горы: Китайские сказки», 1959), Ростове-на-Дону («Китайские пословицы, поговорки», 1959).

Таким образом, можно утверждать, что в рассматриваемый нами период активная работа по изданию и популяризации китайской детской литературы велась во всех уголках нашей большой страны от Ленинграда до Южно-Сахалинска. Изучив ситуацию с переводом и распространением детской китайской литературы, мы пришли к выводу, что в подавляющей массе произведения для детей переводили настоящие мастера своего дела — выпускники ведущих вузов нашей страны, китаисты, основной деятельностью которых была научно-исследовательская, переводческая и преподавательская работа. Соответственно, их наследие составляют не только переводы современной детской литературы, но также переводы классических произведений древнего и средневекового Китая, переводы современной художественной литературы, а также монографии по самым разным аспектам, касающимся культуры, литературы и языков Восточной Азии. Понимая всю важность распространения китайской литературы среди подрастающего поколения, многие из них внесли посильный вклад в это важное дело.

Говоря о переводах китайской детской литературы на русский язык, мы, естественно, в первую очередь имеем в виду советские издательства. Между тем здесь отдельно стоит отметить основанное в 1952 г. в Пекине «Издательство литературы на иностранных языках», которое также выпустило целый ряд детских книг на русском языке. В основном это небольшие по объему книжки для ма-

льшей и младших школьников. Среди них «Господин Дунго» (1957, 1959), «Летит павлин на юго-восток» (1959), «Чжуанская парча» (1958, 1959), «Гора целебных трав» (1957), «Удивительное путешествие» (1957) и др. Весьма ценно то, что книжки этого издательства выходили с оригинальными рисунками китайских художников и иллюстраторов.

После 1959 г. в общей динамике изданий китайской детской литературы на русском языке наблюдается резкий спад. Понижение планки с сорока изданий в 1959 до пятнадцати в 1960 г. можно объяснить тем, что в 1959 г. отмечалось десятилетие создания КНР. Однако дальнейший регресс в этой области стал результатом испорченных политических отношений между двумя странами. Здесь мы согласимся с Гао Ху, который отмечает, что «большинство советских издательств китайскую литературу выпускало именно в течение 1949 — начала 1960-х гг., т. е., в расцвете политических и дипломатических отношений между двумя странами. После ухудшения советско-китайских отношений в начале 1960-х гг. многие советские издательства, особенно местные, перестали печатать китайскую книгу» [8, с. 48]. Плодотворное десятилетнее сотрудничество неожиданно прервалось, что, естественно, отразилось на переводческой и издательской деятельности. В двадцатилетний период с 1960 до 1980 г. количество изданий неуклонно уменьшалось и с 1964 г. колебалось в рамках от нуля до двух единиц. При этом среди примерно пятидесяти книг для детей и юношества, изданных в это время, мы насчитали четырнадцать переизданий книг, вышедших в прошлое десятилетие. Рассмотрим подробнее, какие китайские книги для детей выходили на русском языке в указанный период.

Среди новых изданий китайского фольклора хочется отметить вышедшие в «Детгизе» сборник древних китайских басен «Ларец мудрости» (1961), сборник китайских народных сказок «Волшебная флейта» (1960) с иллюстрациями Л. А. Токмакова, книжку со сказками для малышей «Дух камня» (1960) с иллюстрациями В. М. Конашевича и сборник сказок народов Китая «Травинка-невидимка» (1961) с иллюстрациями Б. М. Калаушина. Часть изданий фольклорного жанра выходила и в других издательствах. Например, сборник «Золотые черепашки» (1962) вышел в московском издательстве «Советская Россия», сборник «Девушка-павлин» (1963) вышел в книжном издательстве Новосибирска, а представительный сборник «Сказки народов Китая» (1961), который знакомит читателя с устным творчеством тридцати народностей Китая — в «Гослитиздате». Некоторые из китайских сказок выходили в составе тематических сборников. Например, шесть китайских сказок вошли в сборник «Сказки народов Востока» (1960), выпущенный во Владивостоке. Переводчиками указанных сборников являются известные в нашей стране востоковеды Б. Л. Рифтин, Ю. М. Осипов, Л. Н. Меньшиков, Пан Ин и др.

В 1970-е гг. в нашей стране продолжали выходить и тибетские сказки. Кроме книжки для самых маленьких под названием «Тибетские сказки» (1970) в переводе и обработке Б. В. Семичова, в 1976 г. массовым тиражом в 100 тыс. экземпляров для младших школьников вышел сборник из двадцати семи тибетских

народных сказок «Каменный лев» в переводе ученого-тибетолога Ю. М. Парфиновича.

Среди переизданий китайского фольклора прежде всего следует назвать составленный Б. Л. Рифтиным сборник «Китайские народные сказки» (1957, 1959). В 1972 г. он вышел в издательстве «Художественная литература» в расширенном варианте. Всего в него вошло 48 сказок. Сборнику предшествует объемное предисловие, написанное на основе научных открытий пытливого ученого, который очень глубоко проникает в предмет исследования. Достаточно сказать, что в самом Китае монографии Б. Л. Рифтина используются в качестве учебных пособий. Стоит отметить и наличие в книге подробных комментариев, в которых, кроме интереснейших сведений о китайской культуре, сообщается китайский первоисточник, в котором была опубликована та или иная сказка, с указанием ее собирателей. В 1977 г. в московском издательстве «Наука» выходит сборник «Дунганские народные сказки и предания», переводчиком которых вновь выступает Б. Л. Рифтин в соавторстве с двумя дунганскими учеными — литературоведом М. А. Хасановым и историком И. И. Юсуповым.

Помимо фольклора, в начале 1960-х гг. на русском языке выходили и произведения современных китайских писателей. В 1960 г. издательство «Детгиз» выпустило повести «Маленький шахтер» (автор — Да Цюнь), а также «Чернушка и ее друзья» (автор — Хо Мяо), в 1961 г. — повести «История Сяо-цзя» (автор — Цао Мин) и «Дорога в снежных горах» (автор — Ху Ци), последняя повесть в переводе Св. Клышко предваряется предисловием переводчика. В 1962 г. в рисунках Н. М. Кочергина вышел сборник повестей для среднего и старшего школьного возраста «Вот мы какие!» (автор — Цзе Сянлинь). В 1963 г. «Детгиз» выпускает еще две книги для младшего и среднего возраста: повесть Чжао Чун «Два мечтателя» и сборник рассказов «За одной партией».

В середине 1960-х гг. состоялось знакомство советских ребят с творчеством замечательного писателя Лао Шэ, который написал несколько книжек для детей. Весьма символично, что в 1966 г., в год трагической гибели писателя, ставшего жертвой «культурной революции» (1966–1976), в издательстве «Детская литература» (бывший «Детгиз») в переводе Е. И. Рождественской-Молчановой и С. В. Хохловой с иллюстрациями П. Я. Кирпичева вышла его повесть-сказка для младшего школьного возраста «День рождения Сяопо». Из эссе писателя «Как я писал “День рождения Сяопо”» известно, что эта повесть появилась в его творческой биографии случайно. В 1929 г., возвращаясь после преподавания из Англии, Лао Шэ из-за нехватки денег был вынужден на полгода задержаться в Сингапуре, где он устроился учителем в школу для детей китайских переселенцев. Там Лао Шэ собрал богатый материал для произведения, героями которого стали дети. «Я люблю детей, люблю наблюдать за их поведением. Когда я находился в Сингапуре, у меня не было времени наблюдать за жизнедеятельностью взрослых, зато в любое время моему взору были доступны бегающие по улицам дети всех цветов кожи, что было интересно» [27, с. 177]. В качестве идеи своей повести-сказки писатель выбирает объединение на борьбу всех угнетенных на-

ций мира. «По наблюдениям писателя, за полгода пребывания в Сингапуре он ни разу не видел, чтобы дети живущих там европейцев играли с детьми из Китая, Малайзии и Индии. Между тем ученик начальной школы Сяопо живет по принципу “все люди — братья”, он и его сестра то и дело дают взрослым уроки интернационализма, они любят весь мир и к Новому году отправляют открытку, адресатами которой являются “маленькие друзья всего мира”» (см. подробнее [28, с. 166]). Ориентированная специально на детей, эта книжка была написана предельно простым языком. Подсчитано, что в «Дне рождения Сяопо» использовано не более 1500 иероглифов (см. подробнее [29, с. 212]). Сам писатель замечает: «Я понял, что если сравнить написанное самым прозрачным разговорным языком и мудреным стилем, то окажется, что первое лучше, но создать его труднее» (цит. по [28, с. 166]). В своем эссе о работе над повестью-сказкой Лао Шэ пишет об удовольствии, которое доставило ему написание этой книги: «Написание таких книжек заставляет меня чувствовать себя моложе, веселее, я мечтаю навсегда сохранить сознание ребенка» [27, с. 179].

В 1972 г. в издательстве «Молодая гвардия» в серии «Библиотека современной фантастики» вышла антология, в состав которой вошел известный роман Лао Шэ «Записки о Кошачьем городе». В этом же издательстве выходит еще несколько книг для детей и юношества, в их ряду приключенческая повесть пекинской писательницы Юань Цзин «Особое задание» (1961), сборник рассказов Ли Чжуня «Белые тополя» (1962), украшенная иллюстрациями Л. А. Токмакова сказка Янь Вэньцина «Порт “Потом”» (1963), приключенческая повесть У Мэнши «Огневая молодость» (1963).

Прежде чем отношения между нашими странами успели окончательно испортиться, свой вклад в издание китайской детской литературы на русском языке успело внести упоминавшееся выше пекинское «Издательство литературы на иностранных языках». В начале 1960-х гг. оно выпустило сразу шесть книжек с оригинальными иллюстрациями китайских художников. Среди них «Девушка и попугай» (1960) по стихам Лю Чжаолия, «Дорога счастья» (1960) Ху Ци, «Кружатся снежинки» Ян Шо (1961), а также напечатанная на ста с лишним страницах книжка-картинка «Кабаний лес» (1960), представляющая один из эпизодов известного классического романа Ши Найяня «Речные заводы». Здесь следует заметить, что китайской классики для детей в переводе на русский язык практически не издавалось. Редким исключением можно назвать выход в 1968 г. в ленинградском отделении «Детской литературы» данного романа в литературной обработке Б. Я. Лисицы и Е. А. Серебрякова. Эта книга для среднего и старшего школьного возраста вышла в свет с иллюстрациями Н. М. Кочергина. Напомним, что первое двухтомное издание этой книги в переводе А. П. Рогачева появилось в нашей стране в 1955 г. в издательстве «Гослитиздат». Среди китайской классики «Речные заводы» стали первой книгой, которую отечественное издательство в адаптированном виде выпустило для детей.

Следующим этапом в истории переводов китайской детской литературы на русский язык стал период с 1981 по 1991 г. В эти годы в отношениях наших стран

произошли знаковые перемены к лучшему. Им предшествовали кончина Мао Цзэдуна (9 сентября 1976 г.), разоблачение «банды четырех» и, как следствие, окончание «культурной революции» (1966–1976). Важным событием для КНР стал III пленум ЦК КПК 11-го созыва (18–22 декабря 1978 г.), определивший курс на проведение экономических реформ и открытости, что не замедлило сказаться на восстановлении культурного обмена КНР с другими странами.

Рассмотрим подробнее, какими жанрами и темами была представлена переводная китайская литература для детей в нашей стране в указанный период. Безоговорочное первенство среди изданий в это время заняли сказки. Китайские сказки выходили как отдельно, так и в составе тематических сборников. Например, в 1985 г. издательство «Детская литература» в серии «Библиотека мировой литературы для детей» выпустило сборник «Сказки народов мира», в который вошли восемь китайских сказок. В 1988 г. это же издательство выпустило десяти томный сборник «Сказки народов мира». В его третий том под названием «Сказки народов Азии» вошли уже девятнадцать китайских сказок в переводе Б. Л. Рифтина. В 1991 г. издательство «Молодая гвардия» выпустило книжку «Докука-сказка “Заяц”», которая, по сути, была переизданием сборников тибетских сказок, выходивших в самом начале XX в.

Помимо объемных сборников, в это время издавались и отдельные книжки с одной или несколькими китайскими сказками. Например, трижды за указанный период в издательстве «Детская литература» выходил небольшой сборник для дошкольников под названием «Китайские народные сказки» (1987, 1988, 1989). В его состав входило лишь пять сказок, но зато с цветными иллюстрациями художника Рауля Халилова, который, родившись в Китае, обучался на факультете искусств Пекинской Академии художеств.

Весомый вклад в распространение новых китайских произведений для детей внесли два китайских издательства: «Издательство литературы на иностранных языках» и основанное в 1986 г. детское издательство «Дельфин» («Хайчжу»). Если смотреть на годы выпуска книжек, то создается ощущение, что издательство «Дельфин» постепенно перехватило инициативу по изданию детских книжек в свои руки. Например, «Издательство литературы на иностранных языках» с 1985 по 1988 г. выпустило на русском языке пять отдельных китайских сказок современных китайских писателей, среди которых Гэ Цуйлинь, Мэй Ин, Линь Сунъин, Гэн Гэн. В издательстве «Дельфин» с 1987 по 1989 г. вышло девять книжек для детей. Кроме пяти отдельных авторских сказок, оно выпустило целую серию китайских мифов с параллельными текстами на китайском и русском языках. Среди них такие известные мифы, как «Нюйва чинит небосвод», «Хоу И стреляет в солнце» и др. Однако у нас есть большие сомнения, что перечисленные книжки появлялись в нашей стране; по крайней мере, в каталогах крупнейших библиотек они не числятся.

Второе место после сказок и мифов со значительным количественным отрывом занимают рассказы и повести. В 1986 г. в издательстве «Детская литература» с пометкой «для старшего возраста» тиражом в 100 тыс. экземпляров вышел сбор-

ник Лу Синя «Подлинная история А-кью». Этот сборник снабжен вступительной статьей Л. З. Эйдлина и содержит около двадцати рассказов писателя в переводе известных отечественных Китаеведов. Напомним, что одноименный сборник, но меньший по объему, выходил в этом же издательстве в 1955 г. Кроме классика современной китайской литературы, в этот период у нашего читателя была возможность познакомиться с творчеством современных китайских писателей, чья молодость пришлось на так называемое десятилетие бедствий (1966–1976). Трагические события в КНР этих лет породили в новейшей китайской литературе отдельные направления под названиями «литература дум о прошедшем», а также «литература ран и шрамов». Именно такого рода проза вошла в состав сборников «Человек и его тень» (1983) и «Встреча в Ланьчжоу: китайские писатели о молодежи» (1987), выпущенных издательством «Молодая гвардия». Особую ценность составляют предисловия к указанным сборникам Китаеведа А. Н. Желуховцева, которые помогают читателю сориентироваться в текущей общественной и литературной ситуации КНР. В этом же издательстве увидела свет повесть Лу Яо «Судьба» (1988), а также сборник повестей и рассказов «Иностранец в деревне» (1990). Каждая из указанных книг вышла тиражом в 50 тыс. экземпляров.

Для ребят помладше в жанре рассказов мы находим всего две книжки. Для младшего школьного возраста издательство «Детская литература» в 1989 г. выпустило небольшой сборник рассказов современного писателя Го Фэна «Купающийся тигр». Для среднего школьного возраста в 1991 г. вышел сборник Лао Шэ, в который вошли уже изданная в 1966 г. повесть-сказка «День рождения Сяопо» и роман «История Небесного дара». В «Истории Небесного дара», повествующей о жизни детей в Старом Китае, «красной нитью проходит критика писателя догматической системы обучения с острой сатирой на частных наставников, которые никак не соответствовали своей роли» [28, с. 161]. Обличая феодальное сознание соотечественников, Лао Шэ представляет главного героя как жертву пагубного влияния со стороны ханжеского мира взрослых. Лао Шэ описывает нелепую внешность ребенка, который «походил не то на уменьшенного новобрачного, не то на недоразвитого начальника уезда», и тут же противопоставляет ему простых ребят, которые «вечно бегали босиком, не знали никаких парадных курточек и обладали богатейшим опытом <...> Ребята были осведомлены, что водится во всех речушках и канавах за городом, умели ловить воробьев, стрекоз, раков, лягушек, сверчков <...> Их лица, шеи и спины блестели от загара и грязи, которую они никогда не смывали; она сама смывалась потом или, засохнув, отваливалась» [27, с. 179]. «Настоящий гуманист, Лао Шэ в своих произведениях симпатизирует всем детям, отмечая их особую уязвимость. И ему жаль не только босяков и голодных, но и барчуков» [28, с. 160]. В связи с этим хочется отметить, что к обличению китайского общества 1930-х гг. обращался не только Лао Шэ, но и Чжан Тяньи, произведения которого издавались у нас в стране в 1950-е гг. Подробный анализ творчества этих писателей для детей представлен в статье Н. В. Захаровой «Сатирические произведения Лао Шэ и Чжан Тяньи для детей» (см. подробнее [30]).

В эти же годы вышли небольшие сборники китайских народных сказок, ориентированные на младший и средний школьный возраст: «Цзун — Длинный День» (Хабаровск, 1989), «Волшебная флейта» (Новосибирск, 1989), «Башня у реки» (Новосибирск, 1990), «Золотая свирель» (Владивосток, 1990).

Помимо современной китайской литературы, в эти годы для ребят выходила и средневековая китайская классика, а именно: роман У Чэнчэня «Сунь Укун — царь обезьян» (1982), а также стихи известных китайских поэтов Ли Бо и Ду Фу, представленные в книге «Ли Бо и Ду Фу. Избранная лирика», выпущенной издательством «Детская литература» в 1987 г. в серии «Поэтическая библиотечка школьника». Творчество китайских поэтов также представлено в сборнике «Поэзия народов мира: от древнейших времен до рубежа XIX–XX вв.», вышедшем в издательстве «Детская литература» в 1986 г.

Водоразделом для начала следующего периода 1992–2013 гг. послужил распад СССР 26 декабря 1991 г., который разорвал мощную сеть издательств, нанеся урон отлаженным связям с переводчиками и редакторами зарубежной литературы. Появление отдельных коммерческих издательств не лучшим образом сказалось на качестве переводов и выборе произведений. Последующий экономический кризис в России 1990-х гг. также не способствовал развитию в стране издательского дела. Для сравнения можно привести показательные цифры, указывающие на количество вышедших у нас китайских книг для детей в 1989, 1999 и 2009 гг., то есть в сороковую, пятидесятую и шестидесятую годовщины образования КНР. Если в 1989 г. в нашей стране было издано четырнадцать книжек, то в 1999 и в 2009 гг. — всего лишь по одной, что лишний раз доказывает зависимость развития сектора литературы от политико-экономической составляющей.

За указанные двадцать с лишним лет на русском языке вышло около пятидесяти интересующих нас изданий. Как и прежде, большую часть из них составили сказки. Несколько раз за указанный период издавались тибетские сказки: в 1996 и 2009 гг. выходил сборник «Тибетские сказки» из собрания этнографа Норбу Чопела. В аннотации к этой книге сообщается: «Читатель найдет здесь как обычные народные сказки — например, о животных, о быте и нравах простых тибетцев, — так и истории с выраженной религиозно-мистической окраской — о монахах, бодхисаттвах колдовстве и перерождениях» [31]. Всего в указанный сборник вошло двадцать шесть сказок. Однако стоит указать, что их перевод был выполнен с английского языка. В 1997 г. в Новосибирске вышел сборник сказок и легенд Тибета «Волшебное сокровище» с предисловием сиолога С. А. Комиссарова. В этом же ряду назовем сборник из тринадцати сказок «Сокровище дракона» в переводе тибетолога Р. Н. Крапивинной. Эта книга выходила дважды: в 2001 г. в Московском издательстве «Лосар» и в 2005 г. в Издательстве СПбГУ. В сборнике представлено тринадцать сказок и предисловие автора. Как сообщается в аннотации, в мире тибетского фольклора «кроме людей, живут драконы и людоеды-ракшасы, а в озерах обитают змееподобные наги, животные и птицы, обладающие способностью говорить и думать, как люди» [32].

Из сборников китайских сказок нельзя обойти вниманием книгу «Сказки Китая», вышедшую в 1993 г. в издательстве «Художественная литература». Она была составлена на базе сборника «Китайские народные сказки», изданного еще в 1972 г. В расширенном предисловии Б. Л. Рифтина к новому изданию мы находим основное отличие сборника, которое состоит в его существенном дополнении за счет вошедших в него сказок малых этносов, населяющих Китай. Как указывает составитель, если в «тридцатые-сороковые годы [XX в. — О. Р.] в Китае сказки малых народов почти никто не собирал и не печатал, то в последние годы этой задаче уделяется особое внимание» [33, с. 5.] В сборник 1993 г. также вошли мифологические предания в виде сказок — результат кропотливой работы китайских фольклористов в самых отдаленных местах Китая. Всего в книге представлено рекордное количество китайских сказок, которые когда-либо печатались в одной книге в нашей стране, а именно восемьдесят семь штук, что почти в два раза больше, чем в сборнике 1972 г.

Для самых маленьких читателей в издательстве «Малыш» в этот период отдельными книжками выходили китайские сказки «Золотая лошадка» (1992) и «Колокол» (1993). Кроме того, в 1992 г. издательство «Малыш» совместно с Шанхайским издательством детской и юношеской литературы выпустило сборник для дошкольников под названием «Самый счастливый остров», который под одной обложкой объединил плоды творчества детских писателей России и Китая. В частности, в китайскую часть под названием «Зайчик под персиковым деревом» вошли восемь сказок в переводе Л. В. Барановой.

В краевых издательствах вышли сборники для младших и средних школьников «Желтый Аист» (Омск, 1992), «Волшебный гонг» (Магадан, 1992), «Три совета старого мудреца» (Ижевск, 1993). Для ребят постарше в серии «Библиотека журнала «Дружба народов»» вышел сборник «Древнее зеркало: китайские мифы и сказки» (Москва, 1993).

Издания некоторых китайских книг для детей выходили в переводе с английского языка. В этом ряду можно отметить сборник «Мифы и легенды древнего Китая», вышедший в 1999 г. в московском издательстве «Эгмонт». В 2002 и 2003 гг. в издательстве «Белый город» в переводе с английского вышли «Мифы древнего Китая». В 2007 г. «Книжный клуб семейного досуга», также в переводе с английского, выпустил тематическую энциклопедию Су Шуяна «Загадочный Китай: путешествие по Стране огненного дракона». В Китае Су Шуян «известен не только благодаря своим учебным книгам о Китае и Тибете, разошедшимся тиражом в 14 млн на 15 языках, но также знаменит как поэт и драматург» [34]. Также интересно будет отметить, что «в 2010 году Су Шуян стал первым китайским писателем, награжденным премией ООН за особый вклад в развитие культуры» [34].

Как уже отмечалось выше, начиная с 1992 г. (после распада СССР) в нашей стране стало появляться большое количество коммерческих издательств, часть из которых стали выпускать китайские сказки. Например, в Москве в издательстве «Искусство и мода» отдельной книжкой выходит китайская народная сказка

«Хуан Сяо» (1992), в издательстве «Современный писатель» — сборник «Китайские сказки» (1993), в агентстве «Олимп» — объемный сборник сказок народов Азии под названием «Небесный барабан» (1992), в фирме «Инпринт» с оригинальными иллюстрациями китайского художника Гао Минъю выходит книжка «Переполюх в Небесном Дворце» (1993). Санкт-Петербургское издательство «Вариант» выпускает сборник «Китайские сказки» (1993). Однако стоит отметить, что в состав подобных сборников в большинстве своем входят сказки, ранее уже публиковавшиеся в других издательствах. Да и в целом отличительной чертой рассматриваемого периода является большое количество переизданий. Примеров тому множество. В 2002 г. московский издательский дом «Летопись XXI» выпустил небольшой сборник китайских народных сказок под названием «Золотой остров» с иллюстрациями Р.Халилова, который до этого трижды — в 1987, 1988 и 1989 гг. — выходил под названием «Китайские народные сказки». В том же году московское издательство «Терра» выпустило сборник «Сказки Китая» в переводе Б.Л.Рифтина, который является переизданием известного сборника 1993 г. В 2007 г. этот же сборник выходит в екатеринбургском издательстве «У-Фактория». В 2013 г. повторно после издания в 1977 г. вышли «Дунганские народные сказки и предания». Интересно будет отметить, что чуть раньше, в 2011 г., этот сборник был переиздан на китайском языке в Китае, предисловие к нему специально написал Б.Л.Рифтин. В ряду переизданий можно также назвать сборник китайских народных сказок «Волшебная флейта» (1960, 1989), вышедший в издательстве «Речь» в 2013 г. В том же году московское издательство «Нигма» в серии «Наследие Н. Кочергина» выпустило сразу две книги из цикла восточных сказок в пересказе Нисона Ходзы — «Сказки народов Азии» (в трех книгах) и «Свадьба дракона: китайские сказки». Напомним, что Н.Ходза активно проявил себя в области распространения китайских и корейских сказок еще в 50-е гг. XX в. До этого его сборник 1959 г. «Сказки народов Азии» переиздавался уже дважды: в 1966 и 1975 гг.

Тем не менее в эти годы вышло несколько изданий китайского фольклора, переведенного на русский язык впервые. Среди них заслуживают внимания такие книжки для дошкольного и младшего школьного возраста, как «Нианское чудовище» с иллюстрациями И.Ю.Олейникова в пересказе М.Ершовой (СПб.: Азбука, 2011), «Золотая шпилька» с иллюстрациями китайской художницы Ван Линь в пересказе Е.Толстой (М.: Комсомольская правда; СПб.: Амфора, 2012), «Китайские сказки в стихах» в обработке В.П.Абраменко (М.: ИДВ РАН, 2012). Особенностью вышеперечисленных изданий является авторский пересказ первоисточника, тем не менее творческое переосмысление фольклорного материала вкупе с талантливой работой художников привлекло к этим изданиям внимание читателей и снискало лестные отзывы.

Важно отметить, что в рассматриваемый нами период, точнее с 2004 г., во всех уголках мира и в России в частности стали появляться Институты и Школы Конфуция. Учреждаемые Государственной канцелярией КНР по распространению китайского языка за рубежом, данные центры выполняют культурно-

образовательную функцию и, соответственно, спонсируют издание соответствующих переводческих проектов. Среди интересующих нас переводов заслуживает внимания изданная в мае 2013 г. на русском языке китайским издательством «Преподавание китайского языка» («Хуаюй цзяосюэ чубаньшэ») серия из четырех просветительских книг, с которыми знаком каждый китайский ребенок. Со времен средневекового Китая они использовались не только в качестве иероглифических списков для обучения грамоте, но также и в воспитательно-образовательных целях. Это такие книги, как «Троесловие», «Сто фамилий», «Тысяча иероглифов» и «Детская сокровищница знаний». Напомним, что перевод на русский язык «Троесловия» в 1779 г. был выбран нами в качестве точки отсчета в истории переводов китайской литературы для детей. Как уже отмечалось, первые издания «Троесловия» в России носили скорее академический характер, поэтому к детскому чтению их можно отнести весьма условно. То же самое можно сказать и об изданиях, которые выходили в нашей стране в 2010–2013 гг. (в переводах Ю. М. Галеновича, В. П. Абраменко, П. Я. Яковлева). Поскольку нас интересуют издания именно для детей, то можно сказать, что наши юные читатели получили доступ к данным сочинениям, заключающим в себе основы китайской мудрости, лишь в 2013 г. Попутно отметим, что «Троесловие» было признано ЮНЕСКО в качестве обязательной книги для детей в целях нравственного самосовершенствования. Все упомянутые нами сочинения в Китае неоднократно перерабатывались и адаптировались, но их содержательная суть осталась неизменной. В современных китайских изданиях эти древние сочинения часто дополняются написанными живым языком историями, отражающими богатые культурно-исторические традиции китайцев. Так, например, авторами изданных в 2013 г. двуязычных книг (на русском и китайском языках) являются современные китайцы, а именно Юй Хуэй («Истории из “Троесловия”», переводчик Л. А. Ахтемова), Би Яньли («Истории из “Ста фамилий”», переводчик Л. А. Ахтемова), Цзян Сяодун («Истории из “Тысячи иероглифов”», переводчик М. Лю), Чжан Мэй («Истории из “Детской сокровищницы знаний”», переводчик М. Лю). Кроме того, вся серия оформлена занимательными картинками, что делает ее весьма привлекательной для детской аудитории. Данная серия, скорее всего, распространялась в нашей стране через Институты и Школы Конфуция, в каталогах крупнейших российских библиотек ее пока что не обнаружено, но на сайтах некоторых онлайн магазинов она присутствует.

Приступая к характеристике последнего периода (с 2014 г.), в первую очередь хочется указать на резкий подъем количественных показателей изданий. Так, например, в предыдущий период в среднем выходило лишь по две книжки в год. Даже «Год Китая и России» (2006–2007) не оказал сколько-нибудь заметного влияния на выход новых переводов китайской детской литературы. Зато с 2014 г. на русском языке в среднем стало выходить уже по одиннадцать детских китайских книг в год, при этом пиковым оказался 2019 г., когда появилось сразу восемнадцать книг! Не будем забывать, что в 2019 г. отмечалось 70-летие со дня образования КНР, тем не менее ниже мы более подробно рассмотрим состав

переведенных на русский язык изданий детской китайской литературы в этот период, а также попробуем разобраться в истинных причинах роста указанных выше показателей.

Сразу отметим, что, за исключением единичных образцов реалистической литературы, остальные китайские детские книги, изданные в этот период на русском языке, относятся к жанру народных либо авторских сказок. Более того, народные китайские сказки в большинстве своем, как и в предыдущее двадцатилетие, являются переизданиями предыдущего века. В 2016 г. в издательстве «Речь» уже в четвертый раз вышел сборник «Сказки народов Азии» в пересказе Н. Ходзы, но уже в сокращенной наполовину версии, при этом художественное оформление издания 1959 г. с иллюстрациями Н. М. Кочергина сохранилось. В 2017 г. это же издательство переиздает сборник китайских сказок «Травинка-невидимка» (1961). В 2019 г. в московском издательстве «Мелик-Пашаев» вышло переиздание сборника 1957 г. «Сказки старого Сюня» в переводе Ю. М. Осипова и Б. Л. Рифтина. В 2018 г. в издательстве «Salamandra P. V. V.» спустя почти столетие увидел свет сборник китайских сказок «Блуждающие души» в переводе Э. Е. Магарамы, который впервые появился в Берлинском издательстве «Мысль» еще в 1922 г.

Как видим, современные издательства достаточно широко используют практику переиздания книг, уже свободных от авторских прав. Среди переизданий стоит также назвать вышедшую в 2014 г. в издательстве «Речь» книжку для малышей «Глупый тигр» с иллюстрациями семейного содружества Г. А. В. Траугот, до этого она выходила в 1963 г. в издательстве «Детгиз». В 2017 г. вышло переиздание сборника из двадцати семи тибетских народных сказок «Каменный лев» (1976), которые пересказал ученый-тибетолог Ю. М. Парфионович. В 2015 г. издательство «Речь» выпускает книгу «Старый болван людоед: старинные тибетские сказки», в которую вошли одиннадцать сказок из сборника «Сокровище дракона» (2001, 2005).

Из новых книг можно отметить сборник «Чудесная жемчужина: китайские сказки» с иллюстрациями П. И. Болюха в пересказе В. Ульяновко (СПб.: Качели, 2018).

Особого упоминания в ряду переводов-пересказов заслуживает литературная деятельность И. В. Захаровой, чья любовь к Поднебесной проявилась сразу в нескольких книгах для детей как на русском, так и на китайском языках. Выпускница МГУ, искусствовед по образованию И. В. Захарова и ее супруг, выпускник ЛГУ, синолог и дипломат В. Ю. Захаров около двадцати лет провели в Китае. В 2015 г. московское издательство «Лингва-Ф» в переводе В. Ю. Захарова и литературном пересказе И. В. Захаровой выпустило книгу «Из года в год желаем счастья: китайские народные сказки 12-летнего календарного цикла». Как сообщается в аннотации, «это первое издание на русском языке, которое вводит читателя в мир двенадцати животных китайского календаря через народные сказки, а также через связанные с ними благопожелания, стихи, поговорки и символы» [35]. В книгу вошли 46 сказок, созданных в разные века в разных частях Китая.

По мнению читателей, авторы книги «перевели и пересказали китайские сказки очень изящно, деликатно, как в смысловом, так и в стилистическом отношении, им удалось главное — сохранить в русском тексте душу китайской сказки» [36]. Прекрасным дополнением к текстам сказок являются иллюстрации в виде китайских народных игрушек и традиционной бумажной вырезки из личной коллекции авторов. Интересно будет упомянуть, что в 2016 г. издательство «Лингва-Ф» выпустило книгу И. В. Захаровой «Волшебное путешествие в Пекин», в которой она выступает в роли писательницы. В 2019 г. эта книга была переиздана в издательстве «Шанс»; кроме того, в сентябре 2019 г., в канун празднования 70-летия образования КНР и установления дипотношений с СССР, в Секретариате ШОС состоялась презентация китайского перевода этой книги. В том же году издательство «Лингва-Ф» выпустило книжку супругов Захаровых «С китайской сказкой круглый год». В нее вошли народные сказки, связанные с годовым кругом праздников, из которых можно узнать о любимых персонажах китайского фольклора, о традиционных увеселениях китайской детворы. Примечательно, что в конце мая 2019 г. в московском драматическом театре «Человек» состоялась премьера пьесы по этой книге. Последняя книга также повторно вышла в издательстве «Шанс» (2019).

Совершенно очевидно, что успех детской книги во многом зависит от ее оформления. В этом смысле интересным проектом стал международный конкурс «Сказки народов России и мира глазами детей» (Сказки Китая), организаторами которого выступили «Ассоциация российских дипломатов», Центр патриотического воспитания МИД России и Международный Союз педагогов-художников. Продуктом этого конкурса стала уникальная книга «Сказки Китая в детских рисунках» (2018). В нее вошли 19 сказок в переводе с китайского Т. Семеновой в литературной обработке В. Е. Егошкина.

В ряду сборников китайских народных сказок, оформленных признанными мастерами своего дела, стоит назвать вышедший в 2014 г. в издательстве «Росмэн» сборник из трех сказок «Тетушка Тигрица» с иллюстрациями китайской художницы Эвы Ван, а также сборник из пяти сказок для среднего школьного возраста «Китайские сказки» с иллюстрациями итальянского художника Либико Марайя, вышедший в издательстве «Эксмо» в 2015 и 2018 гг. Обе указанные книги были переведены с английского языка.

Помимо народных сказок, у нашего читателя была возможность познакомиться и с авторскими китайскими сказками. В 2017 г. в переводе китаиста Л. А. Никольской вышел сборник под названием «Китайская литературная сказка XX века». В эту книгу вошло около тридцати сказок двадцати одного автора XX в., среди которых такие известные писатели, как Гэ Цуйлинь, Янь Вэньцзин, Лао Шэ, Чэнь Бочуй и др. Кроме того, для ребят среднего школьного возраста «Издательство восточной литературы» в 2017 г. выпустило роман современной китайской писательницы Хуан Бэйцзя «Я буду умницей». В КНР этот получивший национальную премию роман не раз переиздавался и был экранизирован. На русский язык его блестяще перевела московский китаист Н. Ю. Демидо, она

же написала краткое предисловие к роману, в котором приводится творческая биография писательницы. Стоит указать на то, что данная книга вышла в свет в рамках двусторонней программы перевода и издания произведений российской и китайской классической и современной литературы, что говорит о постепенном налаживании и укреплении культурных связей между нашими странами.

Для ребят более старшего возраста в 2014 г. вышло переиздание классического романа У Чэньэня «Сунь Укун — царь обезьян», который в 1982 г. выходил в издательстве «Художественная литература». Попутно оговоримся, что вышедшие в нашей стране в 1959 и в 2015 гг. издания романа «Путешествие на Запад» в двух и четырех томах соответственно нами не рассматриваются, поскольку по указанным в начале статьи критериям не входят в категорию детской литературы.

Благодаря выходу романов детского писателя Шэнь Шиси наш юный читатель мог познакомиться с особенностями китайского анималистического жанра. В последнее десятилетие на русский язык были переведены два его романа: «Шакал и волк» (2012), а также «Мечта волчицы» (2016).

В 2014 г. активную деятельность по изданию китайской литературы развивает созданная в Пекине международная издательская компания «Шанс» («Восток-бук»). Именно данное издательство подняло планку количественных показателей детской литературы, выходящей на русском языке в последние годы. Однако мы с сожалением должны отметить, что в начале своей деятельности качество книг данного издательства оставляло желать лучшего, что во многом объясняется явным отсутствием профессиональной редакторской правки. Это, в частности, касается серии под названием «Лауреат премии Андерсена». В ее состав входят семь книг известного писателя Цао Вэньсюаня, который в 2016 г. стал первым китайцем, получившим премию Ганса Христиана Андерсена — самую важную мировую награду за детские книжки и иллюстрации к ним. Жюри единогласно проголосовало за его произведения, «рассказывающие о сложной жизни детей, попадающих в трудные ситуации, о том, как настоящая дружба помогает преодолеть невзгоды» (см. подробнее [37, 38]). Совершенно естественно, что мировое признание писателя дало импульс к активному переводу его произведений на разные языки, в том числе и на русский. Хотя стоит отметить, что на русском языке некоторые из его книг увидели свет еще в 2014 г., то есть еще до присуждения ему премии. И так, в серию «Лауреат премии Андерсена» издательства «Шанс», вышедшую в 2016 г., входят семь книг Цао Вэньсюаня для среднего школьного возраста: «Соломенный дом», «Сими», «Небесный ковш», «Бронза и Подсолнух» (в 2014 г. выходила под названием «Цинтун и Куйхуа»), «Великая книга короля. Ч. 1: Маленький пастух», «Великая книга короля. Ч. 2: Алый фонарь» и «Дом с красной черепицей. Ч. 1: Ненакрашенные глаза». Переводы перечисленных произведений выполнялись разными переводчиками и не получили таких восторженных отзывов, как, например, работа английской переводчицы Хелен Ван. В частности, китайские литературоведы считают, что присуждение Цао Вэньсюаню премии Андерсена во многом является именно ее заслугой (см.

подробнее [39, 40]). В 2016–2017 гг. издательство «Шанс» также выпустило пять небольших книжек для самых маленьких читателей. Среди них «Новенький леопард» (автор — Ван Цзуминь), «Я люблю тебя» и «Ангел» (авторы — Сяо Мао и Тан Юнь), «Я не люблю Бао Ди» (автор — Фу Вэньчжэн), «Платье из перьев» (автор — Цай Гао). Если говорить о художественной ценности этих книг, то есть о содержании и качестве иллюстраций, то они значительно уступают книгам издательства «Поляндрия»: «Снежный олень» (2015, автор — Чжан Чжэмин) и «Зайчик Короткие Уши» (2016, авторы — Да Вэньси, Тан-Тан).

Однако стоит отметить, что в последние годы уровень книг, выходящих в издательстве «Шанс», заметно вырос. Это касается как качества перевода, так и оформления. В этом ряду стоит назвать книги для подростков (с пометкой 12+) под названием «Китайские притчи» (2017, 2019), а также «Мифы и легенды Китая» (2017, 2019) в переложении китайских авторов. Указанные книги входят в серию «Поднебесная в рассказах», которая начала выходить с 2017 г. На сегодняшний день в ней представлено более десятка книг для детей среднего и старшего возраста, написанных китайскими авторами и касающихся самых разных областей жизни. Вот лишь некоторые из названий: «Рассказы о китайских иероглифах», «Китайские традиции и обычаи», «Рассказы о географии Китая», «Рассказы о городах Китая», «Наставления младшим», «Рассказы о героях Китая» и др. Кроме того, в данную серию вошли переводы трех известнейших в Китае стихотворных списков иероглифов: «Троесловие», «Сто фамилий» и «Тысячесловие». В Китае эти списки вместе сокращенно называются «Три, сто, тысяча». Напомним, что в 2013 г. китайское издательство «Преподавание китайского языка» уже выпускало современные адаптации данных памятников в двуязычной серии на китайском и русском языках. В 2017 г. свой вклад в популяризацию китайской культуры внесло издательство «Шанс». На этот раз известные памятники также дополнены соответствующими историями современных китайских авторов, но при этом современные адаптации сохранили свои изначальные названия. На наш взгляд, названия книжек правильнее было бы изменить, иначе несколько странно, что авторами «Троесловия» здесь указаны Ма Хайпэн, Пэн Сюэ, Цяо Жуйлин. Переводчиком в выходных данных значится М. В. Букатая, при этом на обороте сообщается, что собственно древние строки снабжены известным переводом Н. Я. Бичурина. Авторами «Ста фамилий» указаны Фан Бэйбэй, Сун Цянь, Сюй Ко (перевод В. Р. Жилкобаевой). Наконец, автором «Тысячесловия» указан Ван Ицюнь (перевод Т. К. Карповой).

В 2019 г. в этом же издательстве вышла прекрасно оформленная иллюстрациями современного художника Линь Синя серия «Лучшие китайские сказки» в переводе А. А. Монастырского. В нее вошли такие книжки, как «Бог домашнего очага», «Вечер накануне Нового года», «Летающая гора», «Чжун Куи — хранитель ворот», «Приносящая детей Матушка» и «Как Ночжа устроил в море переполох». В ноябре 2019 г. издательство «Шанс» выпустило версию приключений легендарного Царя обезьян под названием «Путешествие на Запад (Книга-билингва в 5 томах)», в пересказе восьми китайских авторов.

В 2020 г. издательство осуществляет интересный проект и издает серию билингвистических книг «Читаем по-китайски. Волшебные сказки». Представленные в ней сказки в пересказе китайских авторов и в переводе Н. О. Поверинова сопровождаются китайской латинизированной транскрипцией *пиньинь* и переводом на русский язык. Серия состоит из десяти книг: «Паньгу отделяет небо», «Чан Э улетает на Луну», «Хоу И стреляет солнце», «Гунгун бьется о гору», «Как добыли огонь», «Девятицветный олень», «Ирис», «Ма Лян Волшебная кисть», «Мыши выдают дочь замуж» и «Птичка Цзинвэй засыпает море». Как видим, на сегодняшний день издательство «Шанс» является явным лидером в издании переводов китайских книг, предназначенных для детского чтения.

Обрисовав общую картину выхода детской китайской литературы на русском языке с момента первых изданий и по сегодняшний день, мы пришли к следующим выводам.

1. За более чем вековую историю издания китайской детской литературы на русском языке в этой области сложились определенные традиции. Среди них — повышенный интерес к китайскому фольклору. На протяжении всех обозначенных нами периодов народные сказки всегда составляли самую большую часть изданий.
2. Тематическая и жанровая направленность издаваемых произведений во многом зависит от происходящих в странах исторических событий и определяется наличием общих идеологических целей. Например, военные события первой половины XX в. отразились в рассказах на соответствующую тему этого периода. События «культурной революции» 1966–1976 гг. впоследствии задали тон китайским рассказам и повестям таких направлений, как «литература шрамов» и «литература дум о прошлом». Годы советско-китайской дружбы, овеянные общими идеями построения коммунизма, породили в литературе выраженную пионерско-комсомольскую направленность. В частности, в детских произведениях периода 1950-х гг. воспеваются такие ценности, как честность, долг, преданность, уважение к старшим и трудолюбие.
3. Определяющую роль в книгоиздании играют политические отношения между странами. Ярким примером является «медовое десятилетие» 1950–1959 гг., начало которому положило установление дипломатических отношений. В результате этого количество изданий за указанное десятилетие, по сравнению с предыдущим периодом, увеличилось в двадцать с лишним раз!
4. Динамика издания детской китайской литературы, представленная ниже, отражает зависимость переводческой и издательской деятельности от исторических процессов, а также от общего политико-экономического климата:
 - 1918–1949 гг. — 23 издания (в среднем 0,7 изданий в год);
 - 1950–1959 гг. — 150 (в среднем 15 изданий в год);

- 1960–1980 гг. — 52 (в среднем 2,6 изданий в год);
- 1981–1991 гг. — 52 (в среднем 4,7 изданий в год);
- 1992–2013 гг. — 49 (в среднем 2,3 изданий в год);
- С 2014 г. по настоящее время — 75 (в среднем 10,7 изданий в год).

Резкое снижение показателей (с 15 до 2,6 изданий в год) в период с 1960 до 1980-х гг., прежде всего, объясняется ухудшением советско-китайских отношений в этот период. Последующая картина также связана со знаковыми историческими событиями, произошедшими в двух странах. С одной стороны, окончание в КНР «культурной революции» и курс на проведение экономических реформ и открытости не замедлили сказаться на восстановлении культурного обмена в 1980-е гг., и это сразу обозначило рост количества переводных изданий. Но, с другой стороны, распад СССР и последовавший за ним экономический кризис привели к тому, что кратковременный рост показателей 1981–1991 гг. сменился в 1992–2013 гг. их резким снижением: количество изданий сократилось в два раза. Однако в последние годы наметилась тенденция к явному увеличению количества издаваемой на русском языке китайской литературы для детей. В частности, мы можем констатировать, что объем переводов постепенно приближается к показателям самого благоприятного в этом плане десятилетия — 1950–1959 гг. Такой рост, прежде всего, объясняется активной деятельностью международной издательской компании «Шанс».

5. Каковы бы ни были количественные показатели издания детской китайской литературы на русском языке, в сравнении с показателями выхода нашей детской литературы на китайском языке виден огромный дисбаланс. Здесь можно привести такие цифры. В КНР за период с 2000 по 2013 гг. «из 2780 изданий, представляющих отечественную переводную художественную литературу, вышедшую в Китае за последние годы, практически половину, а именно 1346 изданий, можно смело отнести к детской литературе» [41, с.83]. Между тем на русском языке за всю историю публикации детской китайской литературы было выпущено лишь 385 изданий.
6. Среди переводчиков, внесших наиболее весомый вклад в открытие Китая для наших ребят, в первую очередь стоит назвать Китаистов, чья научно-практическая деятельность способствовала не только популяризации детской литературы в нашей стране, но также укреплению и развитию литературных связей между нашими странами. Признанным лидером в этой области является академик Б. Л. Рифтин.
7. Среди советских и российских художников-иллюстраторов, наиболее удачно и точно передающих атмосферу китайской жизни, хочется выделить таких мастеров, как В. И. Колтунов, Н. М. Кочергин, Б. М. Калаушин, Р. Халилов.

На наш взгляд, более чем двадцатикратный дисбаланс в издании детской литературы является серьезной проблемой в культурном обмене между Россией и КНР. С одной стороны, естественно предположить, что определенная диспропорция, уже в силу гораздо большей по численности армии китайских переводчиков, будет сохраняться всегда. С другой стороны, имея перед глазами общую картину издания детских китайских произведений на русском языке, нам необходимо стремиться хотя бы к тем показателям, которые имели место с 1949 по 1959 гг., тем более что стратегия «поворота на Восток», которую проводит Россия в последние годы, предполагает укрепление сотрудничества с Китаем в самых разных областях. Китайская сторона предпринимает конкретные шаги для продвижения своей детской литературы за рубежом, свидетельством чему является участие многих китайских издательств на международных книжных ярмарках. Попутно заметим, что, согласно статистике, «523 из 581 существующих в Китае на данный момент издательских домов занимаются публикацией детской литературы» [33]. Активную работу по распространению информации о лучших образцах современной китайской детской литературы проводит штаб-квартира Институтов Конфуция. В частности, изданный ею в 2016 г. каталог, который был распространен на книжной ярмарке во Франкфурте, а также через другие каналы, знакомит потенциальных переводчиков и издателей с детскими книжками-картинками и приглашает к сотрудничеству, публикуя индекс из сорока ведущих издательских домов (см. подробнее [42]). Актуальную информацию о состоянии рынка детских книг в Китае предлагает американское издание Publishers Weekly, в котором даются ежегодные отчеты обо всех новинках в сфере китайской детской литературы. Неоценимую помощь для всех, кто интересуется данной темой, может оказать интернет-ресурс Chinese Books For Young Readers¹, созданный исследовательницами и переводчицами китайской литературы Хелен Ван, Анной Чэнь и Чэнь Миньцзе. Со своей стороны, нашим специалистам необходимо активнее принимать участие в исследовательских и переводческих проектах, а также в государственных программах по переводу и изданию детской китайской литературы.

Литература

1. Каталог Российской государственной библиотеки. URL: <https://search.rsl.ru/ru> (дата обращения: 20.06.2020).
2. Каталог Национальной электронной библиотеки. URL: <https://rusneb.ru> (дата обращения: 20.06.2020).
3. Архив оцифрованных материалов национальной электронной детской библиотеки. URL: <https://arch.rgdb.ru/xmlui/> (дата обращения: 20.06.2020).
4. База китайской литературы. URL: <http://hkcinema.gotar.ru> (дата обращения: 20.06.2020).
5. Периодические издания Русского Харбина. URL: <https://museum.amursu.ru/index.php/periodika-russkogo-kharbina/40-periodicheskie-izdaniya-russkogo-kharbina> (дата обращения: 20.06.2020).

¹ Chinese books for young readers. URL: <https://chinesebooksforyoungreaders.wordpress.com/home> (дата обращения: 20.06.2020)

6. Редакторская подготовка изданий: учебник для вузов по специальности «Издательское дело и редактирование» / под общ. ред. С. Г. Антоновой. М.: Логос, 2004.
7. Восточная классика в русских переводах: обзоры, анализ, критика (сост. Н. И. Никулин). М.: Восточная литература, 2008.
8. Гао Ху. Переводная китайская книга в СССР, 1949–1990 гг.: Проблемы издания и тематико-типологический анализ: дис. ... канд. пед. наук: 05.25.03. М., 2001.
9. Страшный заяц. Серия иллюстрированных волшебных китайских сказок (сост. академ. П. П. Шимкевич, под ред. В. П. Острогорского). СПб.: Товарищество художественной печати, 1901.
10. Хисамутдинов А. Русские волны на Пасифике: из России через Китай, Корею и Японию в Новый свет. Пекин, Владивосток: Рубеж, 2013.
11. Искусный хирург (сказка, пер. с китайского П. В. Шкуркина) // Вестник Азии. 1915. № 33. С. 69–88.
12. Родионова О. П. Братья Чжоу и зарождение детской китайской литературы // Проблемы литератур Дальнего Востока. Сборник материалов 2-й Международной научной конференции. Т. 1. СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2006. С. 151–162.
13. Родионова О. П. Столкновение китайской традиции с западной мыслью как первый шаг к появлению детской литературы в Китае // Проблемы литератур Дальнего Востока. Сборник докладов 4-й международной научной конференции. Т. 2. СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2010. С. 263–280.
14. 韩进. 百年中国儿童文学 // 江苏教育学院学报, 2003 (05). 页 71–76. [Хань Цзинь. Сто лет китайской детской литературе // Цзянсу цзяоюй сюэюань сюэбао. 2003. № 5. С. 71–76.] (На кит. яз.)
15. Farquhar M. A. Children's Literature in China. From Lu Xun to Mao Zedong. London, England, Armonk, New York: M. E Sharpe. An East Gate Book, 1999.
16. Магарам Э. Блуждающие души: Китайские сказки. Б. м.: Salamandra P. V. V., 2018.
17. Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. Т. 3. / Российская акад. наук, Ин-т Дальнего Востока; гл. ред. М. Л. Титаренко. М.: Восточная литература, 2008.
18. Гатов А. Г. Предисловие // Кэ Лань. Реет красное знамя. Иркутск: Иркут. обл. гос. изд-во, 1951. С. 1–12.
19. Лю Вэньфэй. Перевод и изучение русской литературы в Китае // НЛО. 2004. № 69. С. 322–328. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/69/lu34.html> (дата обращения: 20.06.2020).
20. Рифтин Б. Л. О современной китайской детской литературе // О литературе для детей. Ленинград: Детгиз, 1955. С. 171–199.
21. Гатов А. Г. Предисловие // Чжан Тянь-и. Рассказы. М.: Гослитиздат, 1955. С. 3–5.
22. Журнал «Огонек». 1954. № 39.
23. Боровская Н. Е. Черты современной литературной сказки в Китае // Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. Тезисы Десятой научной конференции. Ч. 1. Л., 1982. М., 1982. С. 24–29.
24. Газета «Советская культура». 1954. № 149.
25. Поэты нового Китая: Сборник. М.: Молодая гвардия, 1953.
26. Китайские народные сказки. М.: Художественная литература, 1972.
27. 老舍. 我怎样写《小坡的生日》 // 老舍全集. 北京: 人民文学出版社, 1999. 卷 16. 页 176–181. [Лао Шэ. Как я писал «День рождения Сяопо» // Полное собрание сочинений Лао Шэ. Т. 16. Пекин: Жэньминь вэньсюэ чубаньшэ, 1999. С. 176–181.] (На кит. яз.)

28. Родионова О. П. Детский мир Лао Шэ // Проблемы литератур Дальнего Востока. VI международная научная конференция. 25–29 июня 2014 года: Сборник материалов. Т. 1. 2014. С. 154–168.
29. Родионов А. А. О влиянии Льюиса Кэрролла на творчество Лао Шэ // От национальной традиции к глобализации, от реализма к постмодернизму: пути развития современной китайской литературы. СПб.: Роза мира, 2004. С. 209–219.
30. Захарова Н. В. Сатирические произведения Лао Шэ и Чжан Тяньи для детей // Вестник МГЛУ. Вып. 487. М., 2005. С. 11–15.
31. Тибетские сказки: из собр. Н. Чопела / пер. К. Степаненко; худож. М. Черепанов. М.: Путь к себе, 1996.
32. Сокровище дракона: тибетские старинные сказки / пер. Р. Н. Крапивина. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2005.
33. Рифтин Б. Л. Предисловие // Сказки Китая. М.: Художественная литература, 1993. С. 5–20.
34. Чернова Е. Детская литература в Китае: URL: <https://godliterature.ru/public-post/detskaya-literatura-v-kitae> (дата обращения: 20.06.2020).
35. Из года в год желаем счастья: китайские народные сказки 12-летнего календарного цикла / пер. и лит. пересказ И. В. Захаровой и В. Ю. Захарова. М.: Лингва-Ф, 2015.
36. Симицына Т. Г. Узелок любви: URL: http://www.lingva-f.ru/article_25.html (дата обращения: 20.06.2020).
37. Цао Вэньсюань стал первым китайским писателем, получившим мировую награду за детские книжки. URL: <http://russian.cctv.com/2016/04/06/VIDEGxnCTzc2PHO7WOfi8j-DZ160406.shtml> (дата обращения: 20.06.2020).
38. *You Chengcheng*. Cao Wenxuan: Author — China // *Bookbird: A Journal of International Children's Literature*. 2016. Vol. 54. № 2. P. 19.
39. 董海雅. 中国当代儿童文学在英语国家的译介模式探析 // *山东外语教学*. 2017. 38 卷. 第 5 期. 88–95. 页 [Дун Хайя. Анализ англоязычных переводов детской китайской современной литературы // Шаньдун вайюй цзяосюэ. 2017. Т. 38. № 5. С. 88–95.] (На кит. яз.)
40. 孙宁宇, 李晖. 中国儿童文学译介模式研究: 以《青铜葵花》为例 // *中国矿业大学学报 (社会科学版)*, 2017. 第4期. 75–80页. [Сунь Ниньин, Ли Хуэй. Исследование переводов детской китайской литературы: на примере романа «Бронза и Подсолнух» // *Вестник китайского горного университета (общественные науки)*. 2017. № 4. С. 75–80.] (На кит. яз.)
41. Родионова О. П. Издание русской и советской детской литературы в Китае в новейшее время // *Вестник СПбГУ. Серия 13: Востоковедение, африканистика*, 2014. № 1. С. 82–93.
42. *Children Picture Books from China. A Book Collection of Confucius Institute Headquarters*. Beijing. 2016.

References

1. *Catalogue of the Russian State Library*. URL: <https://search.rsl.ru/ru> (accessed: 20.06.2020). (In Russian)
2. *Catalogue of the National Electronic Library*. URL: <https://rusneb.ru> (accessed: 20.06.2020). (In Russian)

3. *Archive of Digitized Materials of the National Electronic Children's Library*. URL: <https://arch.rgdb.ru/xmlui/> (accessed: 20.06.2020). (In Russian)
4. *Base of Chinese Literature*. URL: <http://hkcinema.gotar.ru> (accessed: 20.06.2020). (In Russian)
5. *Periodicals of Russian Harbin*. URL: <https://museum.amursu.ru/index.php/periodika-russkogo-kharbina/40-periodicheskie-izdaniya-russkogo-kharbina> (accessed: 20.06.2020). (In Russian)
6. *Editorial Training of Publications: A Textbook for Universities in the Specialty "Publishing and Editing"* / ed. by S. G. Antonova. Moscow, Logos Publ., 2004. (In Russian)
7. *Eastern Classics in Russian Translations: Reviews, Analysis, Criticism* / compiled by N. I. Nikulin. Moscow, Vostochnaia literatura Publ., 2008. (In Russian)
8. Gao Hu. *Translated Chinese Book in the USSR, 1949–1990: Problems of Publication and Thematic-typological Analysis*. Dissertation ... Candidate of Pedagogical Sciences: 05.25.03. Moscow, 2001. (In Russian)
9. *Scary Hare. A Series of Illustrated Magical Chinese Fairy Tales* / Compiled by Academician P. P. Shimkevich, ed. by V. P. Ostrogorsky. St. Petersburg, Tovarishchestvo khudozhestvennoi pechati Publ., 1901. (In Russian)
10. Khisamutdinov A. *Russian Waves in the Pacific: From Russia Through China, Korea and Japan to the New World*. Beijing; Vladivostok, Rubezh Publ., 2013. (In Russian)
11. Skillful Surgeon / Tale, transl. from Chinese by P. V. Shkurkin. *Vestnik Asia*. 1915. No. 33. P. 69–88. (In Russian)
12. Rodionova O. P. Zhou Brothers and the Birth of Children's Chinese Literature. *Issues of Far Eastern Literatures. Collection of Reports of the 2nd International Scientific Conference*. Vol. 1. St. Petersburg, St. Petersburg University Press, 2006. P. 151–162. (In Russian)
13. Rodionova O. P. Interaction of Chinese Tradition with Western Thought as a First Step towards the Birth of Children's Literature in China. *Issues of Far Eastern Literatures. Collection of Reports of the 4th International Scientific Conference*. Vol. 2. St. Petersburg, St. Petersburg University Press, 2010. P. 263–280. (In Russian)
14. Han Jin. One Hundred Years of Chinese Children's Literature. *Jiangsu jiaoyu xueyuan xuebao*. 2003. No. 5. P. 71–76. (In Chinese)
15. Farquhar M. A. *Children's Literature in China. From Lu Xun to Mao Zedong*. London, England, Armonk, New York, M. E. Sharpe. An East Gate Book, 1999.
16. Magaram E. *Wandering Souls: Chinese Fairy Tales*. B. m., Salamandra P. V. V., 2018. (In Russian)
17. *Spiritual Culture of China: Encyclopedia: in 5 vols. Vol. 3* / Russian acad. of Sciences, Institute of the Far East; ch. ed. M. L. Titarenko. Moscow, Eastern Literature Publ., 2008. (In Russian)
18. Gatov A. G. Foreword. *Ke Lan. The Red Banner Flies*. Irkutsk, Irkutsk Regional State Publ., 1951. P. 1–12. (In Russian)
19. Liu Wenfei. Translation and Study of Russian Literature in China. *UFO*. 2004. No. 69. P. 322–328. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/69/lu34.html> (accessed: 20.06.2020). (In Russian)
20. Riftin B. L. About Modern Chinese Children's Literature. *About Literature for Children*. Leningrad, Detgiz Publ., 1955. P. 171–199. (In Russian)
21. Gatov A. G. Foreword. *Zhang Tian-yi. Stories*. Moscow, Goslitizdat Publ., 1955. P. 3–5. (In Russian)
22. *Magazine "Ogonyok"*. 1954. No. 39. (In Russian)

23. Borevskaya N. Ye. Features of a Modern Literary Tale in China. *Theoretical Issues in the Studies of Far Eastern Literatures: Abstracts. 10th Scientific Conference*. Vol. 1. Leningrad, 1982; Moscow, 1982. P. 24–29. (In Russian)
24. *Newspaper "Soviet Culture"*. 1954. No. 149. (In Russian)
25. *Poets of New China: Collection*. Moscow, Molodaia Gvardiia Publ., 1953. (In Russian)
26. *Chinese Folk Tales*. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1972. (In Russian)
27. Lao She. As I Wrote "Xiaopo's Birthday". *Complete Works of Lao She*. Vol. 16. Beijing, Renmin Wenxue Chubanshe, 1999. P. 176–181. (In Chinese)
28. Rodionova O. P. Children's World of Lao She. *Issues of Far Eastern Literatures. VI International Scientific Conference. June 25–29, 2014: Collection of Reports*. 2014. Vol. 1. P. 154–168. (In Russian)
29. Rodionov A. A. Influence of Lewis Carroll on the Work of Lao She. *From National Tradition to Globalization, from Realism to Postmodernism: The Trends in Modern Chinese Literature*. St. Petersburg, Roza mira Publ., 2004. P. 209–219. (In Russian)
30. Zakharova N. V. Satirical Works of Lao She and Zhang Tianyi for Children. *Vestnik MSLU*. No. 487. Moscow, 2005. P. 11–15. (In Russian)
31. *Tibetan Tales: From the Collection of N. Chopel* / transl. by K. Stepanenko; Artist. M. Cherepanov. Moscow, Put' k sebe Publ., 1996. (In Russian)
32. *Dragon's Treasure: Tibetan Ancient Fairy Tales* / transl. by R. N. Krapivina. St. Petersburg, St. Petersburg University Press, 2005. (In Russian)
33. Riftin B. L. Foreword. *Tales of China*. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1993. P. 5–20. (In Russian)
34. Chernova E. *Children's Literature in China*. URL: <https://godliterary.ru/public-post/detskaya-literatura-v-kitae> (accessed: 20.06.2020). (In Russian)
35. *We Wish You Happiness from Year to Year: Chinese Folk Tales of a 12-Year Calendar Cycle* / retell. and transl. by I. V. Zakharova and V. Yu. Zakharov. Moscow, Lingva-F Publ., 2015. (In Russian)
36. Sinitsyna T. G. *The Knot of Love*. URL: http://www.lingva-f.ru/article_25.html (accessed: 20.06.2020). (In Russian)
37. *Cao Wenxuan Became the First Chinese Writer to Receive the World Award for Children's Books*. URL: <http://russian.cctv.com/2016/04/06/VIDEGxnCTzc2PHO7WOfi8jDZ160406.shtml> (accessed: 23.11.2019). (In Russian)
38. You Chengcheng. Cao Wenxuan: Author — China. *Bookbird: A Journal of International Children's Literature*. 2016. Vol. 54. No. 2. P. 19.
39. Dong Haiya. Analysis of English-language Translations of Modern Chinese Children's Literature. *Shandong waiyu jiaoxue*. 2017. Vol. 38. No. 5. P. 88–95. (In Chinese)
40. Sun Ningning, Li Hui. Research of Translations of Chinese Children's Literature: The Example of The Novel "Bronze and Sunflower". *Bulletin of the Chinese Mining University (Social Sciences)*. 2017. No. 4. P. 75–80. (In Chinese)
41. Rodionova O. P. Publishing of Russian and Soviet Children's Literature in China in the Newest Time. *Bulletin of St. Petersburg State University. Series 13: Oriental Studies, African Studies*. 2014. No. 1. P. 82–93. (In Russian)
42. *Children Picture Books from China. A Book Collection of Confucius Institute Headquarters*. Beijing, 2016.

Самойлов Н. А., Маяцкий Д. И.

(Санкт-Петербургский государственный университет, Россия)

ПЕТР ВЕЛИКИЙ В КИТАЙСКОЙ ПУБЛИЦИСТИКЕ XIX — НАЧАЛА XX ВВ.¹

Аннотация: В статье исследуется малоизученная в отечественной науке проблема реконструкции образа российского императора Петра Великого в сочинениях китайских публицистов позднецинского периода. Рассматривается история распространения в империи Цин информации о Петре Великом. Выявляются основные печатные издания, содержавшие такую информацию, рассматриваются особенности их содержания. Анализируется специфика восприятия китайцами исторической фигуры Петра Великого в XIX — начале XX вв. Объясняются причины его популярности в рассматриваемый период. Актуальность темы обусловлена ростом научного интереса к проблемам межкультурных коммуникаций как в исторической перспективе, так и в условиях углубления процесса глобализации.

Ключевые слова: Петр I, имагология, образ Петра Великого, Петр I в Китае, реформаторское движение в Китае.

Samoylov Nikolay, Maiatskii Dmitrii

(St. Petersburg State University, Russia)

PETER THE GREAT IN CHINESE JOURNALS OF THE 19TH AND EARLY 20TH CENTURIES

Abstract: This paper examines a problem of reconstructing the image of the Russian emperor Peter the Great in works of Chinese publicists, published during the late Qing period. The issue is poorly studied in Russian sinology. The history of the spread of information about Peter the Great in the Qing Empire is considered. The main printed editions containing such information are found out, the features of its content are analyzed. The general specificity of the perception of the historical figure of Peter the Great by the Chinese in the 19th — early 20th centuries is established. The reason for the popularity of Peter the Great is explained. The study is relevant due to the growth of scientific interest to the problems of intercultural communication both in history and in the context of the process of globalization.

Keywords: Peter I, imagology, the image of Peter the Great, Peter I in China, reform movement in China.

Интерес к личности и правлению выдающегося российского императора Петра Великого издавна и регулярно присутствует в мировой научной литературе и публицистике. В Китае также на протяжении почти двух столетий уделяется большое внимание образу этого российского монарха.

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-09-42018 («Образ Петра Великого в странах Восточной Азии: Социокультурная интерпретация и адаптация»).

The study was funded by RFBR according to the research project No. 20-09-42018 «Peter the Great and East Asian Countries: Sociocultural Interpretation and Adaptation».

Первые публикации, в которых упоминается Петр I, начали появляться в китайской печати ближе к середине XIX в. Это были обзорные, как правило, переводные или основанные на европейских источниках, небольшие по объему сочинения страноведческого характера, подготовленные иностранцами или прогрессивно мыслящими китайцами с целью дать жителям Китая общие сведения по географии и истории зарубежных стран. В 1837 г. в первом китайском журнале нового типа — «Ежемесячных заметках о Западе и Востоке» (东西洋考每月统记传, *Eastern Western Monthly Magazine*), издававшимся с 1833 по 1837 г. в городе Гуанчжоу прусским протестантским миссионером Карлом Гюцлафом (нем. Karl Gützlaff, кит. Го Шили 郭士立 / Го Шиле 郭实猎, 1803–1851), — появилось написанное неизвестным автором на китайском языке «Краткое описание России» (俄罗斯国志略). Из этой публикации китайские читатели впервые узнали о беспрецедентной поездке Петра I инкогнито в Европу в составе Великого посольства (1697–1698) и о ее решающем влиянии на дальнейшую судьбу России. В частности, там говорилось: «В 35-м году эры правления под девизом Канси [1697 г. — Н. С., Д. М.] [Петр I] тайно покинул столицу и с посольской миссией прибыл в Нидерланды, где собственноручно трудился, стремясь постичь технологию строительства военных кораблей. Затем отправился в Англию — там знакомился с верфями... Петр [кит. Бидэло, 彼得罗 — Н. С., Д. М.] увеличил количество боевых судов, армию, организовал управление страной, распространил науки и искусства, перевоспитал народ, поддержал хорошие обычаи и добился многих благ...» [1, с. 273–274]

Вскоре, в 1840 г., крупным чиновником, ученым и литератором Линь Цзэсюем (林则徐, 1785–1850), прославившимся активной борьбой с торговлей опиумом, была издана книга «Описание четырех континентов» (四洲志), представляющая собой выполненный в 1839–1840 гг. Лян Цзиньдэ (梁进德, 1820–1862) и другими китайскими энтузиастами перевод фрагментов из «Географической энциклопедии» британского ученого Хью Мюррея (Hugh Murray, 1779–1846)² [2]. В нее вошел раздел «Российское государство» (俄罗斯国)³, в котором также упоминается «царь Петр» («Бида-ван», 比大王): «Когда на престол вступил царь Петр, выделявшийся умом и одаренностью, он оставил столицу и отправился на верфи и оружейные заводы Амстердама, изучил промышленное производство, вернулся в свое государство и стал применять полученные знания. Производив-

² Мюррей являлся автором географической части этой книги. Остальные разделы (по астрономии, ботанике, геологии и зоологии) были написаны другими авторами. Многие сведения, изложенные Мюрреем в «Географической энциклопедии», через посредство Линь Цзэсюя также попали в знаменитое сочинение Вэй Юаня «Записки о заморских странах» (海国图志).

³ Судя по всему, впоследствии этот раздел был Линь Цзэсюем расширен, в результате получилась книга «Основные сведения о Российском государстве» (俄罗斯国纪要) из 16 частей-цзюаней. Ее в 1990-х гг. перевел на русский язык С. Ю. Врадий [Линь Цзэсюй. Основные сведения о Российском государстве. Перев. с кит., вступит. статья и коммент. С. Ю. Врадия. Владивосток: Изд-во Дальневосточного университета, 1996.].

шеися им оружие и строившиеся корабли были лучше, чем в других странах» [3, с. 112].

В книге «Основные сведения о Российском государстве» (俄罗斯国纪要) Линь Цзэсюй также несколько раз упоминает имя Петра Великого. Он называет его «Бида-ван» («царь Петр», 比达王) и «Бида Эле ван» («царь Петр Алексеевич», 比达额列王) и рассказывает, как умный и талантливый царь Петр покинул свое государство и отправился в Яньшидалань (严士达览, Амстердам) на судоверфи, чтобы изучать кораблестроение. Вернувшись домой, царь передал приобретенные знания о том, как строить боевые корабли, своим подданным. И в этом деле, благодаря Петру I, Россия превзошла другие страны.

В 28-м году эры Даогуан (1848 г.) видный государственный деятель, губернатор провинции Фуцзянь Сюй Цзюй (徐继畲, 1795–1873) издал труд под названием «Краткое описание морей и суши» (瀛寰志略). Он использовал достаточно большое количество работ западных авторов и благодаря этим материалам смог уточнить и исправить данные китайских источников. Существенное место в «Кратком описании...» было уделено географии и истории России. Сюй Цзюй постарался объяснить читателям, что Россия является самым большим государством в мире, перечислил отдельные города и местности, дал их описание. По мнению Сюй Цзюя, с Россией по силе и военной мощи могла сравниться только Британия, однако могущество России, как он полагал, было сосредоточено на Западе, а не на Востоке.

Из российских государственных деятелей внимание Сюй Цзюя прежде всего привлек Петр Великий. Начало правления русского царя он описал в традиционном конфуцианском духе, утверждая, что народ России в условиях хаоса с нетерпением ждал появления добродетельного государя, который сумел бы умиротворить страну. И таким правителем оказался Петр.

Большое внимание автор уделил реформаторской деятельности Петра Великого: «[Петр I] держался скромно, приглашал к себе мудрых и талантливых, с ними обсуждал государственные вопросы. Стремясь усилить армию, лично обучал солдат и офицеров военному делу и обращению с огнестрельным оружием. Обновлял методы управления страной, изменял обычаи... Поскольку русские люди были плохими мореходами, он как-то отправился в Нидерланды под чужим именем. Там пошел в ученики к корабельному мастеру, перенял его искусство и вернулся. Построил флот и стал воевать со Швецией. Победил ее. Шведы отрезали от своей земли часть Финляндии и запросили мира. Тогда он построил на берегу моря столицу и назвал ее Петербургом. Организовал морское сообщение по Балтийскому морю. Установил контроль над морскими и наземными путями. Сражался с врагами, побеждал их и увеличивал свои территории. Поистине мощь новой России ведет начало от Петра I [кит. Бидэло, 彼得罗 — Н. С., Д. М.]» [4, с. 116–117].

В 1868 г. протестантский миссионер Уильям Мёрхэд (William Muirhead, кит. Му Вэйлянь, 慕维廉, 1822–1900), служивший в Лондонском миссионерском обществе, издал в Китае «Всеобщую географию» (地理全志), впоследствии пере-

изданную в 1883 г. [5]. В ее второй главе-цзюане «Записки о России» (俄罗斯斯国志) он тоже пишет о Петре Великом: «В 44-м году эры Канси [1705 г. — Н. С., Д. М.] Петр [кит. Бидэ — Н. С., Д. М.] взшел на трон, позвал на службу мудрых и талантливых, обучил солдат и офицеров военному делу и обращению с огнестрельным оружием. Обновил методы управления страной, изменил обычаи. Проинспектировал границы, построил порт и основал там новую столицу. Организовал морское сообщение по Балтийскому морю. Установил контроль над морскими и наземными путями. Опираясь на храбрые войска и большой флот, снискал себе уважение среди держав. Величие России началось с него» [5, с. 49].

Нетрудно заметить, что во всех публикациях середины XIX в. о Петре I сообщается примерно одинаковая лаконичная и преимущественно достоверная информация. Перечисление одних и тех же фактов, порою абсолютно теми же словами, наводит на мысль об использовании авторами и переводчиками общих (предположительно западных) материалов, хотя набор источников, по видимому, мог частично различаться, поскольку в каждой последующей публикации появляются новые детали. Например, в работе Сюй Цзюя дополнительно упоминаются война со Швецией, основание Петербурга, освоение морских путей на Балтике и т. д. В книге У. Мёрхэда — инспектирование границ (очевидно, походы Петра I к границам России). При этом все же можно заметить и некоторые фактические неточности у того же У. Мёрхэда — в дате начала правления царя — и у Сюй Цзюя, представившего события периода правления Петра I в неверной хронологической последовательности. Этот автор также утверждал, что, когда Петр был ребенком, его старшая сестра захватила власть, и он смог избежать беды, став монахом. Очевидно, основой для такого странного суждения стало то, что Петр во время стрелецкого бунта дважды (в 1682 и 1689 гг.) скрывался в Троице-Сергиевой лавре.

Подобные ошибки, скорее всего, могли проистекать от некорректности данных, почерпнутых из источников, или ошибок, допущенных при переводе.

В рассмотренных публикациях имя Петр по большей части транслитерируется по-китайски как «Бида» (比达) или «Бидэло» (彼得罗). Из этих двух вариантов большее распространение получил второй, впоследствии он редуцировался до двух слогов — «Бидэ» (彼得) — и в таком виде дошел до нашего времени.

Ближе к концу XIX в., по мере усиления полуколониальной зависимости Китая от европейских стран, китайские просветители, глубоко переживавшие о судьбах отечества и жаждавшие преобразований ради его укрепления и возрождения былого величия, стали активнее интересоваться прецедентами модернизации зарубежных государств и обществ, так же, как и Китай, в свое время оказывавшихся в ситуации катастрофического отставания от окружающего мира. Эти представители интеллектуальной элиты начали чаще и больше писать о Петре Великом, посвящая ему отдельные публикации, в которых они более детально рассматривали его биографию и реформаторскую деятельность, предлагали современникам свои идеи по преобразованию Китая. В этом им содействовали некоторые иностранные миссионеры.

В 1875 г. миссионер Янг Аллен (Young J. Allen, кит. Линь Лэжи 林乐知, 1836–1907), представлявший в Китае Миссию Американской методистской епископальной церкви Юга (American Southern Methodist Episcopal Mission, 监理会差会), в бюллетене «Ваньго гунбао»⁴ (万国公报, «Всемирный вестник») опубликовал статью «Обсуждение способов обогащения нации» (论谋富之法), которая годом позже была включена им в сборник «Краткий обзор отношений Китая и Запада» (中西关系略论) [6]. Часть этой статьи была опубликована в 1889 г. в том же «Всемирном вестнике» под названием «Памятник Петру Великой России с предисловием» (大俄国被德留名阁并序) [7]. В этих публикациях Я. Аллен популяризировал идею о том, что путь обогащения любой страны лежит не только через развитие сельского хозяйства и промышленности, но и через отвечающую духу времени подготовку образованной прослойки общества. Причем, по его мнению, просвещению должно придаваться даже большее значение, чем экономике [6; 7]. Рассуждая о проблемах китайского общества того времени, Аллен нашел его слишком темным, косным и консервативным, в первую очередь из-за пагубного влияния устаревшей традиционной модели образования, нацеленной на штудирование конфуцианской классики и подготовку к восьмичленным сочинениям для государственных экзаменов. Примерно таким же консервативным и отсталым, по его словам, когда-то было русское общество, сумевшее однажды перестроиться благодаря исключительной воле Петра Великого: «Два столетия назад в России монархом был Петр. Когда он в отрочестве взшел на трон, его страна не знала процветания. Прослышав, что в Европе государства богатеют на торговле, пожелал отправить туда сановников с целью разузнать, как они того добиваются. Но так как им владела тревога от собственного непонимания, то поручил дела управления в стране министрам, сам же лично отправился в Нидерланды и Англию, где изучил политическую систему каждой страны. Обратно вернулся с нанятыми на службу талантливыми чужеземцами. Ступив на путь процветавших стран, он продолжил посылать своих людей в Европу учиться и приглашать в Россию новых служилых. Так создал для России фундамент силы, и царство его тогда укрепилось и возвысилось» [6; 7]. Ставя в пример русского царя и ссылаясь на опыт России, Янг Аллен призывал цинский двор изменить систему образования и подготовки чиновников, отказаться от упора на филологические изыскания, внедрить в Китае западные науки, пригласить на службу иностранцев. Именно в этом он видел единственный путь спасения Китая.

В 1880 г. в том же бюллетене «Всемирный вестник» вышла, вероятно, первая публицистическая статья на китайском языке, непосредственно посвященная Петру I. Ее название — «Жизнеописание российского императора Петра Великого и Медный всадник (с иллюстрацией)» (俄罗斯国大彼得皇帝列传并留名阁图(附图)) [8]. Имя автора статьи неизвестно. В ней приводятся данные о жизни

⁴ Данный журнал издавался в 1868–1907 гг. в Шанхае христианскими миссионерами. В нем главным образом публиковались обзоры материалов лондонской Times на китайском языке.

русского царя, значительный упор делается на описании его реформ и преобразований, на вопросе о заимствовании научно-технических и культурных достижений Запада. Статья пронизана симпатией к царю Петру и изобилует восторженными оценками.

Накануне и в период развертывания реформаторского движения 1895–1898 гг., кульминацией которого стали Сто дней реформ (1898 г.), выход статей о Петре Великом в связи с возросшей их актуальностью резко участился.

В 1896 г. во втором выпуске журнала «Шиу бао» (时务报, «События современности») вышла статья Лян Цичао (梁启超, 1873–1929) «О губительности сохранения прежнего политического курса» (论不变法之害). В ней автор на примере Индии и Польши, поглощенных более сильными и развитыми европейскими державами, показывает, к каким печальным последствиям может привести упрямый консерватизм в политике и нежелание правителей проводить реформы. Россия и Япония, однако, сумели своевременно провести реформы и благодаря этому возвысились. По мнению Лян Цичао, своим подъемом Россия была обязана Петру Великому: «После того как Петр Великий совершил заграничную поездку, во время которой изучил новые науки, он изменил политику. Последующие правители следовали его курсу. Страна с каждым днем крепла, площадь ее прирастала новыми территориями» [9].

В том же 1896 г. в девятом томе «Событий современности» появилась переводная статья «Путешествие российского монарха в Европу» (俄皇游历欧洲) японца Кодзё Сатакити (古城贞吉, 1866–1949). В ней история поездки Петра Великого в Европу и ее влияние на будущее России рассматриваются более подробно [10].

В 1897 г. во «Всемирном вестнике» появилась статья «Наказы бывшего российского государя Петра Великого с разъяснениями» (俄前主大彼得顾命: 并记) Янга Аллена, посвященная предсмертному завещанию императора [11]. В статье приводятся изложенные в западной научной литературе и публицистике оценки достижений Петра Первого. При этом китайский автор занимает двойственную позицию. С одной стороны, он осуждает внешнюю политику русского царя, объявляя его «агрессором» и ошибочно связывая начало расширения России на Восток исключительно с ним. С другой стороны, автор позитивно оценивает исторические преобразования императора, признав, что без них Россия не смогла бы занять место в ряду крупнейших мировых держав.

В 1898 г. в Китае было издано пять статей о Петре I. В 43-м выпуске «Чжисинь бао» (知新报, «Познания») была напечатана статья «Биография русского царя Петра Великого» (俄皇大彼得传) с портретом государя [12]. Она представляет собой перевод с английской публикации известного английского общественного деятеля и писателя Джона Барроу (John Barrow, 1764–1848), выполненный Чжоу Фэнъюанем (周逢源). В отличие от других работ, в этой статье реформы Петра I представлены детально, подробно описан исторический фон петровской эпохи, позволяющий увидеть, каким именно образом менялась тогда Россия. Позже в 72-м выпуске того же журнала появилась статья «Записки о воз-

вышении Русского Петра» (俄彼得中兴记) [13]. В ней анализируются трудности, с которыми сталкивался Петр I на пути к власти. В том же году в журналах «Сян бао» (湘报, «Хунаньские ведомости») и «Цзичэн бао» (集成报, «Собрание») печаталась статья «Наказы Русского Петра» (俄彼得遗训). В журнале «Чжунго гуаньинь байхуа бао» (中国官音白话报, «Официальный вестник Китая на байхуа») вышла статья «Заметки о том, как российский император Петр изменял законы» (俄皇彼得变法记). В ней в обобщенном виде представлено содержание книги «Записки о процветании стран в результате реформ» (列国变通兴盛记) баптистского миссионера Тимоти Ричарда (Timothy Richard, кит. Ли Тимотай 李提摩太, 1845–1919).

Обилие публикаций о Петре дает основание полагать, что в 1898 г. русский царь был одним из наиболее популярных зарубежных исторических деятелей в Китае.

Следует отметить, что лидер движения за реформы 1895–1898 гг. Кан Ювэй (康有为, 1858–1927) в тот период возлагал очень большие надежды на молодого императора Гуансюя и надеялся с его помощью провести в стране значительные преобразования. Кан Ювэй и его соратники хотели видеть в молодом императоре образец монарха, соответствующего конфуцианским идеалам, доступного для чиновников любого ранга, который прислушивается к мнению мудрых советников. Однако новая эпоха, в которую происходили эти события, побудила их искать примеры для подражания не только в древней истории Китая, но и за его пределами. Именно поэтому идеалом такого монарха и символом успешных преобразований стали для них два иностранных правителя: русский царь Петр Великий и японский император Мэйдзи, инициировавшие и осуществившие крупномасштабные преобразования в своих странах. Кан Ювэй стремился убедить императора Гуансюя во всем следовать их примеру. К своему седьмому меморандуму (докладу) на имя императора он даже приложил специальную «Записку о реформах российского царя Петра Великого» (俄罗斯大彼得变政记考) [14, т. 3, с. 1–2].

Свое обращение к образу Петра и опыту его преобразований Кан Ювэй, следуя конфуцианской традиции, обосновал в тексте седьмого меморандума примерами из истории Древнего Китая. Поскольку основными качествами Петра I он считал его твердость, настойчивость в достижении целей, а также готовность русского царя трудиться на равных с обычными людьми, то и сравнивал его Кан Ювэй с древнекитайскими правителями и государственными деятелями, прославившимися в истории именно этими качествами: с легендарным императором Шунем (舜), иньским правителем У-дином (殷武丁), Гоуцзянем (勾践) из царства Юэ и цзиньским Вэнь-гуном (晋文公) [14, т. 2, с. 203].

Стремление Кан Ювэя включить образ российского императора в традиционный исторический ряд и сопоставить Петра с идеальными правителями китайской древности очевидно. Он писал о том, что «в прошлом Гоуцзянь смог очень долго выжидать и настойчиво готовиться к тому, чтобы в конце концов сокрушить врага» [11, т. 2, с. 203]. В данном случае речь шла о Гоуцзяне — *ване*

из царства Юэ (правил в 496–465 гг. до н.э.), вошедшем в историю Китая в качестве образцового государственного деятеля, упорно трудившегося для того, чтобы отомстить врагам и смыть позор со своей страны. Поскольку в записке, переданной императору вместе с меморандумом, Кан Ювэй писал о том, что Петр I вначале потерпел поражение от шведов (под Нарвой в 1700 г.), а затем долго и тщательно готовился к реваншу и накапливал силы, что в итоге завершилось победой России над Швецией, то становится вполне уместным его сравнение с юэским Гоуцзянем.

Еще один исторический персонаж, которого Кан Ювэй упоминает в одном контексте с Петром, — это цзиньский Вэнь-гун (636–628 г. до н.э.). Став *гуном* (князем), он сделал царство Цзинь очень могущественным и одержал множество военных побед, разгромив в 662 г. до н.э. войска царства Чу в битве при Чэн-пу, что не позволило царству Чу распространить свое влияние к северу от реки Хуанхэ. За это он получил от чжоуского вана титул *ба* (гегемон), то есть стал главой союзных князей. В меморандуме Кан Ювэй упоминает, что перед этим «цзиньский Вэнь-гун 19 лет странствовал, чтобы познать жизнь народа» [14, т. 2, с. 203]. И здесь снова напрашиваются прямые аналогии с тем, что Кан Ювэй писал о Петре, ведь он подробно описывал зарубежные поездки Петра I, в ходе которых царь набирался опыта, изучая достижения других народов. А накопив этот опыт, Петр сумел создать сильную армию и разбить шведов под Полтавой.

По утверждению Кан Ювэя, Петр Великий, подобно древним правителям Китая, не гнушался физического труда, освоил множество наук и ремесел. Отсюда и его сравнение с одним из первых легендарных китайских императоров Шунем, жившим, согласно преданиям, в XXIII в. до н.э., который, прежде чем стать совершенномудрым правителем, трудился, как простолюдин, занимаясь земледелием, гончарным делом и рыболовством. Таким же достойным историческим примером представлялся Кан Ювэю и иньский правитель У-дин (правил с 1250 по 1192 г. до н.э.), который до вступления на престол жил среди обычных людей, а в дальнейшем более полувека управлял государством, и, как гласит китайская историческая традиция, годы его царствования стали временем экономического подъема в стране и укрепления политического престижа государства. К тому же он сумел присоединить целый ряд новых территорий.

В тексте упоминавшейся «Записки о реформах российского царя Петра Великого» Кан Ювэй подробно изложил основные события истории России петровского времени и важнейшие факты его биографии. Он писал, что вначале Россия была ослаблена Швецией и западные страны относились к ней с пренебрежением. По мнению Кан Ювэя, тогдашнее международное положение России было очень тяжелым и напоминало состояние Китая конца цинской эпохи. Однако в решающий момент в России появился царь Петр, и ситуация в корне изменилась. Он реорганизовал и перевооружил армию, построил флот и провел реформу государственного управления.

Излагая биографию Петра Великого, Кан Ювэй сделал акцент на том, что молодой царь постоянно трудился и самосовершенствовался. Он подробно описал

его поездку в Голландию, где Петр как простой плотник работал на корабельных верфях, овладевая навыками судостроения, поскольку понял необходимость создания сильного военно-морского флота и строительства портов. Кан Ювэй также обратил внимание на основание новой столицы России. Обращаясь к императору Гуансюю, лидер китайских реформаторов писал: «Прошу Ваше Императорское Величество использовать решимость сердца русского царя Петра Великого [при осуществлении реформ] как образец решимости сердца и избрать политику, проводимую императором Мэйдзи, в качестве образца политики [проведения реформ]» (愿皇上以俄国大彼得之心为心法, 以日本明治之政为政法而已) [14, т. 2, с. 199]. Судя по этому высказыванию, Петр I для Кан Ювэя олицетворял стремление к реформам и твердость в их осуществлении, а японский император Мэйдзи — умение проводить преобразования. Сочетание лучших качеств этих монархов могло бы, по его мнению, помочь императору Гуансюю добиться успеха в реформировании Китая.

После поражения Ста дней реформ популярность Петра Великого в Китае начала снижаться, хотя для популяризаторов сведений о зарубежной истории он по-прежнему оставался одной из знаковых фигур.

В 1901 г. увидели свет три статьи, посвященные Петру Великому. В «Бэйцзин синьвэнь» (北京新闻, «Новости Пекина») появилась статья «Размышления о том, как Россия усилилась благодаря политическим реформам Петра» (俄国强盛由于彼得变法考), в «Ханчжоу байхуа бао» (杭州白话报, «Ханчжоуский вестник на байхуа») — статья «Заветы русского царя Петра Великого» (俄皇大彼得遗训), в «Чжэньи тунбао» (政艺通报, «Вестник политики и искусств») — статья «Четырнадцать предсмертных наказов русского императора Петра» (俄皇大彼得遗诏十四则).

В 1902 г. были опубликованы «Факты из неофициальной биографии российского императора Петра Великого» (俄彼得大帝之逸事) в журнале «Далу» (大陆, «Континент»), а также статья «Циньский Сяо-гун и Петр» (秦孝公与彼得) и «Портрет русского императора великого Петра (иллюстрация)» (俄皇大彼得遗像 (画像)) в «Синьминь ваньбао» (新民晚报, «Вечерняя газета нового народа»). В первой статье приводятся истории, случавшиеся с Петром во время его путешествия по Европе. В них государь показан жадно стремящимся к знаниям, рьяным поклонником западной науки и культуры. Во второй русский царь сравнивается с циньским правителем Сяо-гуном, поддержавшим в эпоху Борющихся царств реформы министра Шан Яна (商鞅, 390–338 гг. до н. э.). Автор этой статьи в очередной раз обратился к фактам истории Китая с целью поиска хотя бы отдаленных параллелей.

В 1903 г. в «Синьминь ваньбао» вновь печатался портрет Петра Великого. В «Цзинхуа бао» (京话报, «Мандаринский вестник») в очередной раз вышли «Предсмертные наставления русского царя Петра Великого» (俄皇大彼得遗训). В «Сюсян сяошо» (绣像小说, «Иллюстрированная проза») опубликовали «Байку про Великого Петра» (大彼得轶事), представлявшую собой поучительный рассказ о молодых годах русского царя, когда он начал стремиться к получению новых знаний.

В 1904 г. на страницах журнала «Янцзыцзян» (扬子江, «Река Янцзы») вышли «Жизнеописание императора Петра Великого» (彼得大帝传) и «Наказы русского царя Великого Петра» (俄皇大彼得遗嘱), по сути, повторявшие содержание предшествующих публикаций.

В вышедшей в 1905 г. в журнале «Чжифу бао» (之果报, «Вестник Чжифу») статье «Путешествие русского царя Петра во Францию» (俄帝彼得游法) рассказывается о времени пребывания Петра I во Франции.

После 1905 г. внимание к Петру Великому, видимо, временно ослабло. В 1909 г. в «Сяошо шибао» (小说时报, «Современная проза») был напечатан художественный рассказ о борьбе царя с прежними нравами — «Русский император Петр» (俄帝彼得). В 1910 г. в журнале «Сяньчжэн синь чжи» (宪政新志, «Новые заметки о конституционном управлении») вышла последняя статья периода императорского Китая — «Император Петр Великий» (彼得大帝).

Вполне возможно, что в последние десятилетия династии Цин в Китае выходили и другие публикации, непосредственно посвященные Петру I или содержащие упоминания его имени. Но рассмотренный выше материал уже позволяет сделать некоторые выводы.

Подводя итоги, можно констатировать, что в китайской публицистике XIX — начала XX вв. Петр Великий стал своеобразным символом успеха в проведении социально-политических преобразований и в заимствовании иностранного опыта. Популярность образа Петра как в среде представителей реформаторского движения, так и в более широких слоях образованной части китайского общества была обусловлена тем, что в их сознании возникали прямые аналогии между реформами в России и теми преобразованиями, которые было необходимо осуществить в Цинской империи, для того чтобы выйти из состояния глубокого социально-экономического и политического кризиса. Поэтому Петр I на определенном этапе интеллектуальной истории Китая стал олицетворять собой идеальный образ правителя, целеустремленного и доступного для широких кругов, отличающегося гибкостью мышления и умением вывести страну из кризисной ситуации.

Параллельное обращение отдельных популяризаторов сведений о Петре Великом к известным прецедентам эффективных реформаторских преобразований из истории Древнего Китая должно было защитить саму идею реформ от нападок консервативно настроенной части китайского общества, традиционно ориентировавшейся на примеры исключительно китайской истории.

Литература

1. 道光丁酉年九月 // 东西洋考每月统记传. 爱汉者等编, 黄时鉴整理. 北京: 中华书局, 1997. 页273–274. [Девятый месяц года Динъю эры Даогуан // Ежемесячная хроника общих заметок о Востоке и Западе. Под ред. Ай Ханьчжэ. Сост. Хуан Шицзянь. Пекин: Китайская литература, 1997. С. 273–274.] (На кит. яз.)
2. Murray, Hugh. An Encyclopaedia of Geography. London: Longman, 1834.
3. 林则徐. 俄罗斯国总记 // 林则徐全集. 福州: 海峡文艺出版社, 2002. 第10册, “译编”, 页 111–126. [Линь Цзэсюй. Общие статистические данные о Российском государстве

- // Полное собрание сочинений Линь Цзэсюя. Т. 10 «Переводы». Фучжоу: Литература и искусство Тайваньского пролива, 2002. С. 111–126.] (На кит. яз.)
4. 徐继畲. 卷四俄罗斯国 // 瀛寰志略. 上海: 书店出版社, 2001. 页114–132. [Сюй Цзюйюй. Глава 4 «Российское государство» // Краткие очерки о мире. Шанхай: Изд-во Книжного магазина, 2001. С. 114–132.] (На кит. яз.)
 5. 慕维廉. 地理全志. 西安: 味经官书局, 1883. 页49. [Мёрхэд У. Общая география. Сиань: Изд-во Вэйцзингуань, 1883.] (На кит. яз.)
 6. 林乐知. 卷一论谋富之法 // 中西关系略论. 上海: 美华书院, 1876. 页15. [Аллен Я. Глава 1 «Обсуждение способов обогащения нации» // Краткий обзор отношений Китая и Запада. Шанхай: Изд. дом Мэйхуа, 1876. С. 15.] (На кит. яз.)
 7. 林乐知. 大俄国被德留名阁并序 // 万国公报. 1889. 第1期. 页9. [Аллен Я. Памятник Петру Великой России с вступлением // Ваньго гунбао. 1889. № 1. С. 9.] (На кит. яз.)
 8. 俄罗斯国大彼得皇帝列传并留名阁图 (附图) // 万国公报. 1880. 第605期. [Жизнеописание российского императора Петра Великого и Медный всадник (с иллюстрацией) // Ваньго гунбао. 1880. № 605.] (На кит. яз.)
 9. 梁启超. 论不变法之害 // 梁启超全集. 张品兴主编. 北京: 北京出版社, 1999. 第1册. 页11. [Лян Цичао. О губительности сохранения прежнего политического курса // Полное собрание сочинений Лян Цичао. Под ред. Чжан Пинсина. Пекин: Пекинское изд-во, 1999. Т. 1. С. 11.] (На кит. яз.)
 10. 古城贞吉译. 俄皇游历欧洲 // 时务报. 北京: 中华书局, 1991. 页595. [Путешествие российского монарха в Европу (пер. Сакакити Кодзэ) // Шиу бао. 1991. С. 595.] (На кит. яз.)
 11. 林乐知. 俄前主大彼得顾命: 并记 // 万国公报. 1897. 第96期. [Аллен Я. Наказы бывшего российского государя Петра Великого с разъяснениями // Ваньго гунбао. 1897. № 96.] (На кит. яз.)
 12. 约翰巴罗(周逢源译述). 俄皇大彼得传 // 知新报. 1898. 第43册. [Барроу Дж. Биография русского царя Петра Великого (пер. Чжоу Фэнъюань) // Чжисинь бао, 1898. № 43.] (На кит. яз.)
 13. 俄彼得中兴记 // 知新报. 1898. 第72册. [Записки о возвышении Русского [царя] Петра // Чжисинь бао, 1898. № 72.] (На кит. яз.)
 14. 戊戌变法. 四册. 上海: 神州国光社, 1953. [Реформы 1898 года. Т. 1–4. Шанхай: Шэньчжоу гогуан шэ, 1953.] (На кит. яз.)

References

1. The 9th Month of Dingyou Year, Daoguang Era. *Eastern Western Monthly Magazine*. Ed. by Karl F. Gutzlaff. Comp. by Huang Shijian. Beijing, Zhonghua shuju, 1997. P.273–274. (In Chinese)
2. Murray H. *An Encyclopaedia of Geography*. London, Longman, 1834.
3. Lin Zexu. Main Facts about Russian State. *The Collected Works of Lin Zexu*. Vol. 10. Translations. Fuzhou, Haixia Literature, 2002. P. 111–126. (In Chinese)
4. Xu Jiyu. Chapter 4. Russian State. *Brief Notes about the World*. Shanghai, Shudian chubanshe, 2001. P. 114–132. (In Chinese)
5. Muirhead W. *Complete Gazetteer of Geography*. Xi'an, Weijingguan shuju, 1883. (In Chinese)
6. Allen Y. Chapter 1. Discussion of ways to enrich the nation. *A Brief Overview of China-West Relations*. Shanghai, Meihua shuyuan, 1876. P. 15. (In Chinese)
7. Allen Y. Monument to Peter of the Great Russia with the Introduction. *The Globe Magazine*. 1889. No. 1. P.9. (In Chinese)

8. Biography of the Russian Emperor Peter the Great and the Bronze Horseman (with illustration). *The Globe Magazine*. 1880. No. 605. (In Chinese)
9. Liang Qichao. On the Destructiveness of Maintaining the Previous Political Course. *Complete Works of Liang Qichao*. Vol. 1. Ed. by Zhang Pinxing. Beijing, Beijing chubanshe, 1999. P. 11. (In Chinese)
10. Journey of the Russian Monarch to Europe. Transl. by Kozyo Satakichi. *Current Affairs*. Beijing, Zhonghua shuju, 1991. P. 595. (In Chinese)
11. Allen Y. Testament of the Former Russian Tsar Peter the Great with explanations. *The Globe Magazine*. 1897. No. 96. (In Chinese)
12. Barrow J. Biography of the Russian Tsar Peter the Great. Transl. by Zhou Fengyuan. *The Reformer China*. 1898. No. 43. (In Chinese)
13. Notes on the Rise of the Russian [Tsar] Peter. *The Reformer China*. 1898. No. 72. (In Chinese)
14. *Reforms of Wuxu Year*. In 4 vols. Shanghai, Shenzhou guoguang she, 1953. (In Chinese)

Чжан Мэнъюнь

(Тяньцзиньский педагогический университет, Университет Шихэцзы, Китай)

ВЗАИМОСВЯЗЬ ВАН МЭНА С РУССКОЙ И СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРОЙ — ИССЛЕДОВАНИЕ ВЛИЯНИЯ, ВОСПРИЯТИЯ И ИЗМЕНЕНИЙ НА ПРОТЯЖЕНИИ ТРИДЦАТИ ЛЕТ СОВРЕМЕННОЙ ЭПОХИ

Аннотация: Ван Мэн — один из китайских писателей, чьи произведения чаще всего переводили в России. Можно сказать, что влияние Ван Мэна на Россию равнозначно влиянию русской литературы на жизнь самого писателя, и последнее является неперменной причиной первого. В этой статье в качестве временной шкалы взят период от основания КНР до конца 1980-х гг., исследуется влияние советской литературы на творчество Ван Мэна в период ухудшения советско-китайских отношений, а также изменение восприятия им русской и советской литературы в новый период. Автор объясняет литературный феномен писателя в сочетании с анализом текста. В первой части статьи влияние советской литературы на творчество Ван Мэна в советско-китайское время было разделено на два аспекта: первый — это «невидимое» подражание русской и советской литературе современными китайскими писателями; второй — наследие и влияние духа русской и советской литературы на самого Ван Мэна. Среди прочего, нововведениями данной статьи стали выявление славянского духа в творчестве Ван Мэна и революционная тематика в его романах. Во второй части автор исследует изменения в восприятии Ван Мэном русско-китайского влияния. Автор выделил три аспекта: практическая реализация теории карнавализованной поэтики М. М. Бахтина, переход от идеализма к реализму и православный дух вкупе с философией Лао-цзы и Чжуан-цзы в литературном мировоззрении Ван Мэна. Проанализировав языковое выражение, творческий стиль и литературную мысль писателя, автор исследовал принятие и трансформацию Ван Мэном советских литературных теорий, литературных жанров и русского национального духа после 1980-х гг., а также раскрыл суть реформ и новаторских подходов Ван Мэна на литературном поприще. Кроме того, в этом аспекте были исследованы причины, по которым творчество Ван Мэна может обладать самостоятельной ценностью, постоянно обновляться и сохранять литературную свежесть.

Ключевые слова: Ван Мэн, Россия, Советский Союз, литературный феномен, влияние, дух.

Zhang Mengyun

(Tianjin Normal University, Shihezi University, China)

THE RELATIONSHIP BETWEEN WANG MENG AND THE RUSSIAN LITERATURE — A STUDY OF WANG MENG'S ACCEPTANCE AND VARIATION OF RUSSIAN AND SOVIET LITERATURE IN THE 30 YEARS OF CHINESE CONTEMPORARY LITERATURE

Abstract: Wang Meng is one of the Chinese writers whose works have been most translated in Russia, and even the sales of translations of the same work in Russia have greatly exceeded the sales in China. It can be said that Wang Meng's influence on Russia is the same as that of Russian literature on Wang Meng's life, and the latter is an indispensable cause of the former. This paper takes the period from the founding of

the People's Republic of China to the late period of 1980s as the timeline, the influence of Soviet literature on Wang Meng's writing during the Sino-Soviet period, and the variation of Wang Meng's acceptance of Russian and Soviet literature in the new period. Combined with text analysis, the author explains the literary phenomenon of writer Wang Meng. First of all, the influence of Soviet literature on Wang Meng's writing during the Sino-Soviet period was divided into two parts: one is the "invisible" imitation of Russian and Soviet literature by contemporary Chinese writers; the other is Wang Meng's inheritance and influence of Soviet literature. Among them, the Slavic spirit in Wang Meng's works and the "revolutionary" theme in Wang Meng's novels are the innovations of this article. In the second, the author separately analyzes three aspects: Wang Meng's practice of Bakhtin's carnivalized poetics, the change from idealism to realism, and the Orthodox spirit, Lao Zhuang thought and Wang Meng's literary worldview. According to the language expression, the author's creative style and the writers' literary thought analysis, author explored Wang Meng's acceptance and transformation of Soviet literary theories, literary genres, and Russian national spirit after the 1980s, and revealed Wang Meng's reform and innovation in the literary path. Furthermore, from this perspective, examine the reasons why Wang Meng's novel creation can stand on its own, repeatedly innovate, and the literary charm is evergreen.

Keywords: Wang Meng, Russia and Soviet Union, literary phenomenon, influence, spirit.

Ван Мэн (р. 1934) — современный писатель, которого отличают творческая энергия и новаторский дух. С момента создания романа «Да здравствует юность» его произведения охватывают широкий спектр литературных форм, включая прозу, эссе, новую поэзию, старую поэзию, литературную критику и академические исследования, при этом его самым выдающимся вкладом в литературу являются романы. С момента первой публикации он написал столько романов, что их объем превышает 10 млн иероглифов. Среди его репрезентативных работ — «Новичок в орготделе», «Да здравствует юность», «Метаморфозы», «Советское сердце», «К алтарю Советского Союза» и др. Эти произведения были переведены более чем на 20 иностранных языков, разошлись по всему миру и сыграли положительную роль в творчестве, развитии и исследованиях как китайской, так и западной литературы, роль, которую нельзя недооценивать. Изучая историю китайской и зарубежной литературы, автор обнаружил, что Ван Мэн был одним из первых китайских писателей середины XX в., с чьим творчеством познакомились в Советском Союзе. Многие произведения Ван Мэна были в советское время переведены на русский язык; в то же время в его творчестве прослеживается мощный советский комплекс, и это не единственный пример подобного явления в литературе. Феномен двустороннего взаимодействия писателей-«ванмэнцев» и литератур соседних стран привлек внимание китайских ученых. В настоящее время в Китае опубликованы результаты подобных исследований, в том числе «Фэн Цзицай в России» профессора Ли Ицзиня из Тяньцзиньского педагогического университета (в третьем выпуске «Чжунго ишубао» от 10 августа 2012 г.), научно-исследовательская программа Министерства образования «Исследование переводов китайских произведений XX в. в России» под руководством профессора Ван Лие из Института русского языка Пекинского университета иностранных языков, статья Сун Дэфа «Левая лига» ху-

наньских писателей и русская и советская литература» (в «Журнале социальных наук Сянтаньского университета», 2002 г., выпуск 1, стр. 67–71) и др. Что касается оценки творчества Ван Мэна в России и Советском Союзе, то полноценных статей еще не было опубликовано. Цель данного исследования — рассмотреть этот особый литературный феномен в произведениях Ван Мэна, начиная с влияния русско-советской литературы на его творчество, чтобы более ясно и объективно изучить путь развития современных китайских литераторов последнего столетия, дать объективную комплексную оценку развития современной китайской литературы под влиянием мировой, а особенно русской и советской, и на оси современной истории диалектически отразить развитие современной китайской литературы.

1. ВЛИЯНИЕ РУССКОЙ И СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ НА ТВОРЧЕСТВО ВАН МЭНА В ПЕРИОД ОБОСТРЕНИЯ КИТАЙСКО-СОВЕТСКИХ ОТНОШЕНИЙ

С 1960-х до конца 1970-х гг. из-за политических разногласий советская литература и искусство постепенно сошли с китайской художественной сцены. Но это не означает, что они не оказали влияния на развитие китайской литературы. Публикация «подпольных книг» в середине и конце 1960-х гг. перевела распространение советской литературы в Китае из открытого мейнстрима в неформальное течение. Таким образом, советские книги, по сути, не исчезли из поля зрения китайских читателей. Их распространение происходило подпольно, при этом использовались издания, выпущенные для служебного пользования в ходе борьбы с «ревизионизмом»; эти книги широко разошлись среди читателей. Информация о «подпольной литературе» представлена в работах «О плюрализме путей принятия русской литературы китайской» Ван Цзечжи (журнал «Наньцин шифань дасюэ бао», № 2, 2009), «Серые книги, желтые книги» Шэнь Чжаньюня (издательство «Хуачэн», октябрь 2007) и «Необычный перевод необычного периода — о литературном переводе во время культурной революции в материковом Китае» Се Тяньжэня. Не будем более повторяться, ибо данная статья посвящена потенциальному влиянию русской и советской литературы прошлого века на творчество Ван Мэна и других китайских писателей.

1.1. Скрытое подражание в литературном творчестве

Начиная с 1960-х гг. произведения китайских писателей, если не принимать во внимание разницу в тематике, стиле и структуре произведений, вызванную социальными, историческими и культурными различиями и личным опытом автора, скрыто подражали по форме и духу русской и советской литературе. Тому были субъективные и объективные причины. На заре основания Нового Китая, в силу тесных политических, экономических и дипломатических отношений, географического соседства и совокупного воздействия всех исторических факторов, Советский Союз был крайне привлекательным для китайцев, благодаря чему сложились условия для эстетического восприятия нашими читателями советской и русской

литературы. Несмотря на избирательность в переводе произведений иностранной литературы в те годы, советская литература получила широкое распространение в нашей стране, сформировав общее восприятие литературы китайской молодежью того времени. Эти факторы стали объективными условиями для того, чтобы китайские писатели продолжали идти по пути латентного подражания советской литературе после ухудшения советско-китайских отношений в 1960-х гг. Политическая культура «заморозила» творческий энтузиазм писателей Нового Китая в десятилетие «культурной революции», но «иногда из-за политических и культурных перемен некоторые дискурсы могут быть временно прикрыты другими, мейнстримными, но этот скрытый дискурс неявным образом оказывает глубокое влияние на создание, чтение и критику литературы и даже доминирует над этими процессами на более глубоком уровне» [1, с. 121]. В силу особых социальных перемен, хотя большое количество современных китайских писателей, в том числе Ван Мэн, почти не создавали литературных произведений за последние 20 лет, не говоря уже о прорыве в выражении идей, ограничение творческого дискурса автора подстрекнуло творческое вдохновение. Это субъективное условие для имплицитного подражания китайских писателей советской литературе.

Читая и изучая большое количество русской и советской литературы, современные китайские писатели воспринимали, копировали и заимствовали обширные познания об эстетических категориях, методах литературного созидания и искусстве концептуального выражения, а также подспудно шагали в ногу с русско-советской психологией творчества. Это проявилось в осмыслении литературных концепций и сближении художественных вкусов. В силу значительного влияния такого стремления к эстетическому единству, эстетическое чувство, пробуждаемое в сердцах писателей, отразилось во многих произведениях современных авторов в форме литературного дискурса, а также часто встречается в произведениях Ван Мэна. Две главные темы советской литературы — вдохновение великой эпохи и прогрессивность, обогнавшая свое время, — также стали движущими силами современных китайских писателей, подражающих советской литературе. Сегодня, когда мы вновь рассматриваем это явление в исторической, диалектической и объективной перспективе, очевидно, что подобная скрытая имитация по большей части таится в творческой психологии автора. Это бессознательная и интуитивная имитация, а также особое воплощение политической культуры.

1.2. Советское наследие и его влияние на творчество Ван Мэна

Поскольку Китай был почти изолирован от мира в 1970-х и 1980-х гг., молодежь того времени не могла утолить духовную жажду на иссохшей почве отечественного литературного творчества. «Серые книги» и «желтые книги»¹,

¹ Неофициально распространяемая литература в Китае 1970–1980-х гг. Книги назывались так из-за цвета обложки.

сыгравшие важную роль в идеологических переменах в среде молодежи времен «культурной революции», появились именно на этом культурном фоне. «Внутренние книги» русско-советской литературы дали молодым людям возможность духовной подпитки и открыли для них невидимый путь общения с внешним миром.

Объективно говоря, читательское движение во время «культурной революции» отличалось отчуждением, особенно отчуждением России и Советского Союза, и было катализатором расщепления духовного ядра в течение целого поколения идей. История иронична в том, что эти принципы, которые должны быть подвергнуты критике и уничтожены «революционным поколением», выросли, как ядовитые сорняки феодализма, капитализма и ревизионизма, и стали важнейшим живительным источником для подпитки и роста их мыслей и просвещения. По совпадению этот процесс отчуждения в значительной степени стимулировал литературное влияние на современных китайских писателей. Русская и советская литература также привлекла внимание Ван Мэна в юности. Хотя Ван Мэн был отправлен на работу в отдаленный регион, из-за ограничений времени советская литература была единственным способом удовлетворить литературные потребности молодежи. Удобство жизни в районах проживания меньшинств заставило Ван Мэна говорить на другом языке и другим способом соприкоснуться с произведениями советской национальной литературы.

Опыт жизни и работы Ван Мэна в районах проживания этнических меньшинств в Синьцзяне, куда он приехал в 1963 г., привел к его соприкосновению с уйгурским языком. После полутора лет изучения этого языка Ван Мэн уже мог читать литературу на нем. Первым произведением на уйгурском языке, которое он прочитал, стал роман Горького «В людях», изданный в советском Ташкенте. После начала «культурной революции» положение «отрешенного от дел» позволило Ван Мэну продолжить чтение книг на уйгурском и узбекском языках, изданных в Советском Союзе, в том числе таких, как «Навои» и «Святая кровь». Во время «культурной революции» Ван Мэн также прочитал «Берег» Ю. В. Бондарева. В этих книгах Ван Мэна восхитила писательская техника переплетения воспоминаний и реальных событий. Например, в романе запутанные и сложные жизненные переживания главного героя Никитина и Эммы в течение 26 лет запечатлены в короткой встрече в несколько дней. К тому же стиль грандиозных размышлений о жизни, истории и реальности также заставил Ван Мэна почувствовать новизну и продолжать испытывать пламенный энтузиазм к литературному творчеству, где «Россия выступает в качестве наставника». В то время среди современных писателей, находившихся под влиянием советских произведений, был не только Ван Мэн. Тогда многие писатели находились в глубинке, где были распространены «подпольные книги». Там они читали больше советской литературы и находились под более глубоким ее влиянием. Можно сказать, что писатели-«ванмэнцы» стали поколением, воспитанным в этой литературной системе. Поскольку истории интеллектуального чтения у писателей этого поколения удивительно схожи, мы предполагаем, что, возможно, после окончания

«культурной революции» появились психология творчества и концепции повествовательных описаний, а также методы выражения, аналогичные тем, которые использовались в период «оттепели» в Советском Союзе. Факты подтверждают, что многие темы литературного творчества двух стран в новый период развития Китая демонстрируют очевидное совпадение. Этим можно подтвердить влияние советской литературы на современную китайскую литературу.

Стилистический анализ произведений этого периода также может объективно показать, что китайские писатели находились под влиянием советских литературных произведений, переведенных на китайский язык до и после «культурной революции». Писатели перенимали формы и средства языкового выражения, повествовательные приемы, системы метафор и символов, стилистические особенности советской литературы. Это связано со своеобразными способами восприятия и особенностями мышления, которые писатели прочувствовали до и после «культурной революции», и в то же время — с историей и культурой общества периода политики реформ и открытости Китая, которые отразились на грандиозном литературном пространстве с современными китайскими особенностями. В такой обстановке писатели сформировали стиль текста, специфический для того времени, и использовали его в своем творчестве. В результате было создано большое количество литературных произведений различной тематики, появляющихся параллельно литературному течению Советского Союза периода «оттепели», и зародился литературный феномен, схожий с дистопией. Это еще одно доказательство влияния советской литературы на современную китайскую литературу разных направлений. Стоит отметить, что некоторые литературные произведения этого периода не только отражают определенную системность языка и связаны с исторической, культурной и языковой средой современного китайского общества, но и отражают гуманитарные особенности русской советской литературы и иностранную специфику национального духа. В творчестве Ван Мэна это воплощено в двух аспектах.

1.2.1. Славянский национальный дух в творчестве Ван Мэна

Славянский дух — это уникальная духовная сила и сила веры, воплощенная в русском национальном характере. Он основан на православии, мощном религиозном веровании, которое помогает проявить духовную силу в людях. Это вера, основанная на чувствах, просветлении, а не на рациональном мышлении. Она поощряет идею того, что истинный смысл жизни заключается в самостоятельном выполнении «величайшего дела в мире»; оно заключается в конечном спасении духа, что означает не только освобождение и счастье всего человечества, но и, что более важно, самоосвобождение каждого человека. Ван Мэн преклонялся перед Советским Союзом еще с тех пор, как был юным большевиком. Столкнувшись с русским национальным духом, который сильно отличается от его собственной культуры, он пережил психологический процесс неприятия, понимания и принятия иностранной культуры и объединил лучший дух чужой

культуры со своим собственным. Мы видим, что славянский национальный дух сочетается с собственными убеждениями Ван Мэна, сталкивается с восприятием его жизненного опыта, связан с традиционными классическими философскими идеями Китая, что последовательно и едино воплотилось в литературных произведениях. Эта разнообразная и межэтническая реконструкция национального духа также отражена в его литературных произведениях, в результате чего его произведения демонстрируют особый литературный и художественный шарм по сравнению с современными работами. Конкретно это воплотилось в двух отношениях.

1. Дух жертвенности и понимания страдания и терпения. Жертвенность в духовном мире Ван Мэна, саморефлексия перед лицом трудностей, размышления об обществе, обращение к истории, а также оптимизм и терпимость по отношению к страданиям превзошли традиционные китайские «гуманизм» и «отрицание нападений», противоречат и золотой середине конфуцианства; напротив, они воплощают своего рода сущность славянского национального духа. Этот дух жертвенности можно понимать как поиск истинного смысла жизни. У Ван Мэна такая жизненная ценность сочетается с коммунистическими убеждениями, и они сливаются в особую духовную силу, которая превратилась в преданность коммунизму и литературе, ради которых можно пожертвовать всем или даже отказаться от всего. Этот дух много раз проявлялся в его произведениях.

Например, в повести «Мотылек» герой работал на партийное дело. «Почти семнадцать лет не был в отпуске. Даже когда он смотрел местную драму, которую любил с детства, не мог успокоиться: то нужно отправить в театр какие-то срочные документы, то некоторые звонки нужно переключить на театр» [2, с. 41]. Герой этого произведения Чжан Сьюань во время «войны слов» в рамках «культрева» превратился в человека, который «кланяется, повесив голову, признает себя виновным, преждевременно деградирует и имеет отвратительный вид, в Чжан Сьюаня, который не может ответить ударом на удар и только горестно вздыхает, принимая жестокое обращение, избиение, клевету и пытки, в Чжан Сьюаня, которому некому посочувствовать, который не может отдохнуть и пойти домой (как сильно он хотел пойти домой и отдохнуть сейчас), не может постриться или принять ванну, не может носить нормальную одежду, не может выкурить пачку сигарет дороже двух *фэней*, в неприкасаемого преступника Чжан Сьюаня, брошенного партией, народом и обществом бездомного пса» [2, с. 41]. Но этот Чжан Сьюань по-прежнему твердо верит в два основных принципа: «нужно верить в массы и верить в партию». И физические, и моральные испытания главного героя могут рассматриваться как конкретное проявление духа жертвенности собственной вере.

Другой пример — бедный старый конь в повести «Чалый», «серо-белый, даже немного коричнево-черного чалого цвета; его никто не стриг, и потому с гривы его свисали длинные, похожие на траву, грязные пряди. Спина его была покрыта практически черными отвратительными пятнами крови и синяками». Именно эти бесконечные порки и прожитые годы делают его медлительным, а он

все еще, не щадя сил, работает для людей. В этом проявляется дух самопожертвования и трагизм судьбы. Но в нем еще осталась жизнь — хоть он и ковыляет с Цао Цяньли, он хочет напиться воды при переходе через реку. Столкнувшись с опасной змеей, он в панике «вылетает» из долины без дорог на вершину склона. В конце концов он из последних сил издаст спасительный крик: «Дай мне бежать!» Здесь старый конь кажется воплощением самопожертвования, упорства и выносливости перед лицом страданий, а также опыта тысяч людей, пострадавших от несправедливых обид, — истинным изображением страдающих интеллектуалов, которых ограничивали духовно или физически. Их поддерживает стойкость в собственных убеждениях. Писатель использует этот символический способ представления особых людей в особую эпоху, иной, чем в других романах, отражающих это время, и демонстрирует особую шокирующую силу духа.

2. Другое толкование «я». Китайцы и русские по-разному воспринимают индивида, что приводит к разному пониманию «я» в литературе. До идеологического освобождения Нового Китая из-за многовековой патриархальной системы и понятий этнических групп, где за единицу бралась семья, представления о чувствах, мыслях, стремлениях и желаниях личности были скрыты и размыты. После освобождения разум пробудился от продолжительного состояния пренебрежения индивидуальным, в результате чего литературные произведения 1980-х гг. звучали сильнейшим призывом личности и осознание «Я — главное всех» выступило на первый план, но в этом радикальном всплеске оно все еще было слегка поверхностным. Если сравнивать с Россией, то из-за православного вероисповедания народа русский национальный дух всегда существовал в жизненном стремлении к самоанализу, самосохранению и реализации собственной ценности. Такое понимание личности, по сравнению с китайским, более глубокое и устойчивое. Изучив понимание и интерпретацию личности в работах Ван Мэна, я обнаружила, что духовная структура его работ ближе к китайской традиции. Например, в «Мотыльке» много раз описываются саморефлексия и самоанализ Чжан Сыюаня в контексте его бывшей жены Хайюнь. «Мы все умираем. Я надеюсь сказать еще кое-что, прежде чем покину этот мир: Хайюнь, я люблю тебя! Но если бы я действительно любил ее, я не должен был жениться на ней в 1950 году, не должен был влюбляться в нее в 1949 году; мы не верим в души, но я предполагаю, что у нас есть десять тысяч и десять тысяч перерождений. Я готов десять тысяч раз подползти к ногам Хайюнь и просить ее судить меня, просить наказать меня» [2, с. 46]. Сюжет «ползания под ногами Хайюнь» здесь аналогичен сюжету трепета Раскольникова перед Соней и ползания у ее ног в «Преступлении и наказании». Происходит самоанализ внутреннего мира главного героя, пытающегося обрести спасение, чтобы уменьшить душевную боль от болезненного сознания вины, и такой вид внутреннего самоанализа редко встречается в традиционной китайской литературе. Подобное совпадение с сюжетами русских романов бессознательно отражает глубокий самоанализ и стремление к спасению, что редко встречается в традиционной китайской философии.

1.2.2. Тема «революции» в романах Ван Мэна

Сегодня мы все еще можем видеть, что «подпольные книги» разоблачали скрытую борьбу за власть и массовый террор эпохи сталинизма, взывали к человечности и гуманизму, вселяли надежду на «оттепель», вызвали мощный резонанс среди поколения молодежи «культурной революции». Такого рода культурный опыт оказывал глубокое влияние на китайскую молодежь, чье мировоззрение и взгляды на жизнь оказались подорваны эпохой. «Это поколение на собственном опыте познало лицемерие облаченного в одежды «культурной революции» движения, много раз видело своими глазами его мрак и подвергалось его жестокости» (цит. по [3]). После этой катастрофы, когда писатели создавали литературные произведения, они подсознательно или осознанно выражали свои глубинные чувства, перенося духовный резонанс и душевные потрясения на собственные книги, чтобы выразить особую память о духовном росте. Это не только индивидуальный феномен творчества отдельного писателя, но и общий — всех современных. Революционные темы, появляющиеся в романах Ван Мэна, особенно яркие и самобытны.

Ван Мэн унаследовал революционную стилистику эпохи новой литературы, которая началась после «движения 4 мая» 1919 г., в его романах неоднократно появлялись персонажи, исполненные революционного духа. У них часто тяжелая судьба и неясное будущее, но они по-прежнему сохраняют этот дух. В этих персонажах также воплотился мощный дух патриотизма, непреклонная революционная воля и несокрушимое чувство собственной миссии. Например, Цао Цяньли в «Чалом», главный герой Чжан Сыюань в «Мотыльке» и Чжун Ичэн в «Компривете», как и Мао Цзэдун в выступлении на Совещании по вопросам литературы и искусства в Яньане в мае 1942 г., подчеркивали важность революционной литературы для социальной революции, а также тот факт, что советская литература является «частью общего пролетарского дела». Но главным образом в этих произведениях отражены размышления самого Ван Мэна о революции и его собственном опыте. Персонажи, изображенные Ван Мэном в его более поздних работах, имеют свой собственный жизненный опыт и характеры. Цикл «Сезоны» из их числа считается духовной автобиографией Ван Мэна. Неважно, идет ли речь его о духовном росте или его понимании революции, это на редкость ценный текст (см. подробнее [4]).

Сам Ван Мэн признавал: «Я преклоняюсь перед революцией, преклоняюсь перед Советским Союзом, преклоняюсь перед коммунизмом, в том числе и перед советской литературой и искусством» [5, с. 247]. Подражание советской литературе и собственный опыт привели Ван Мэна к замыслу передать тему «революции». По словам самого Ван Мэна: «В большинстве моих работ есть общая революция героя; я пытаюсь немного написать о необходимости революции, ее святости и величии, а также о ее поворотах, издержках и трудностях» (цит. по [6]). В произведениях цикла «Сезоны» писатель подобен интеллектуалам той эпохи: главный герой и писатель пережили невзгоды, занимаясь революцион-

ными делами, и попали в приграничные города. Хотя они — обычные люди, получившие крещение эпохи и закалку временем, они все еще остро осознают необходимость политической «революции» и свою миссию в судьбе, истории страны и нации. Точно так же, как Цянь Вэнь, главный герой цикла «Сезоны», изгнанный на границу, он живет обычной жизнью, почти забытый, но при этом не забывает размышлять о своей судьбе, вспоминать и обдумывать разные аспекты революции. Благодаря этому он пережил психологическую трансформацию в понимании революции: от энтузиазма и готовности к психологическому удару пришел к переосмыслению и признанию перемен. Этот процесс также является своеобразной сублимацией жизненных границ писателя и переосмыслением революции.

Во время основания Нового Китая Ван Мэн пережил эпоху полномасштабного массового производства и трансформации. Он познал как славу начинающего писателя, творчество которого вызывало ожесточенные споры в литературном мире, так и резкий поворот литературной и художественной линии партии, изгнание в десятилетие «культурной революции» и тяжелую жизнь на границе. Все эти перипетии обогатили жизненный опыт писателя, расширили психологию его творческой личности. Эти особые модели переживаний изменили его духовную структуру, его понимание общества и жизни и постепенно поменяли его отношение к революции. Тема революции пережила личный опыт писателя, переработку психологии индивидуальности и объективный закон развития истории. Она прошла путь от чисто радикальной мысли, достигшей абсолютной крайности, а затем, после исправления, вернулась к первоначальному идеальному состоянию человечества. У автора в тот период было более соответствующее требованиям времени, более устойчивое понимание революции и, как следствие, было сильнее развито чувство исторической миссии. Это понимание сочеталось с его размышлениями о современных литературных революционерах: старшее поколение революционеров с двойной идентичностью чиновников и литераторов получило со сменой эпох духовное презрение, отвращение и осмеяние не только со стороны некоторых молодых людей — «сампровозглашенные всегда правые сильные старые гвардейцы» также посчитали их утратившими свои принципы и позиции. Революционеры старшего поколения своей настойчивостью в убеждениях молча прокладывали путь молодому поколению и даже посвятили ему свою жизнь, а непонимание со стороны молодежи принесло старшему поколению горе. Возможно, как и сказал Ван Мэн, «в Китае сын никогда не простит отца». Несмотря на неправильную, с его точки зрения, государственную политику, революционные идеалы и пролетарские революционные убеждения писателя не изменились — он оставался верен им на протяжении всей своей жизни.

Советский Союз и революция были двумя постоянными мечтами на протяжении всей жизни Ван Мэна. Это были идеальные устремления писателя в юности и молодости, когда его цель состояла в том, чтобы осознать ценность жизни и завершить построение великого общества. Они были духовными столпами

веры, которые позволили ему обрести полную уверенность и пустить всю энергию на созидание и борьбу, а еще укрепили его преданность и любовь к литературе. По мере роста жизненного опыта вера автора в Советский Союз и революцию не исчезла, но благодаря историческим переменам он выработал более глубокое мышление — более всестороннее, более объективное и более соответствующее специфике времени и историческим стандартам. Изменения в опыте писателя, последовательности мышления и духовной структуре, нашедшие проявление в стиле текста, могут объективно отражать этот момент.

Революционный дух в романах Ван Мэна обнаруживается параллельно с «советским духом», который характеризуется коммунистическими идеалами и революционным героизмом, воплощенными в советской литературе. В романе многие персонажи, олицетворяющие революционный дух, горят коммунистическими идеалами, политической этикой и системами убеждений. Они полны идеализма, оптимизма, героизма и романтизма, как вершители истории. Например, главные герои Хун Цзя, Цянь Вэнь и Чжоу Биюнь в романе «Сезон любви»: песни, которые эти молодые люди любят петь в своей повседневной жизни, — советские. Советские песни несут идеалы коммунизма, революционный идеализм и оптимистический настрой. Из диалогов героев романа видно, что советская литература — часть их духовной жизни. Например, Гао Лайси любил каждый раз при встрече с Лю Лина полуподтрунивая-полусердечно называть ее «Лю Ба» (Люба — персонаж романа «Молодая гвардия»). Такой оптимистический идеализм в литературе потенциально влияет на понимание читателями жизненной позиции автора, а также заставляет их почувствовать позитивное и счастливое отношение к жизни персонажей книги. На самом деле это тесно связано с психологией личности самого писателя. Во время написания цикла «Сезоны» Ван Мэн завершил размышления о революции и своей собственной судьбе. Взлеты и падения в жизни этого поколения молодых революционеров в середине XX в. были вызваны не только особыми историческими условиями того времени и общества, но и субъективным выбором самой молодежи. Этот выбор двусторонний, и эпоха играет только объективную роль, а человеческий дух — главную. Возраст подобен несущейся вперед реке, а судьба человека — плоскодонке на ней. Как сказал Цянь Вэнь в «Сезоне карнавала», он больше хочет найти свою собственную историческую ответственность. Он считает, что история несет ответственность за него, и он также несет ответственность за историю. Путем размышления об эпохе, оценки истории и обобщения изменений в его собственной судьбе писатель в своих произведениях отвечает на вопросы о судьбе времени, превращая книги в микрофон, передающий его собственные мысли, и диск, записывающий развитие времени. В то же время такого рода литературный стиль сам по себе пронизан меланхоличным чувством исторического возвращения к России, а также глубоким размышлением о жизни, обществе и стране. Из этого можно сделать вывод, что скрытое подражание Ван Мэна советской литературе также отражается в обращении к русскому духу.

2. ТРИ ВАРИАНТА ВОСПРИЯТИЯ ВАН МЭНОМ РУССКОЙ И СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В НОВУЮ ЭПОХУ

2.1. Обзор тенденций в китайской и советской литературе 1980-х гг.

В ходе великого перелома в культурном развитии, который произошел после 1978 г., в китайском литературном мире появилась группа «возвращающихся» романистов и писателей, представленных Ван Мэн и Лу Вэньфу. Работы этой группы писателей не только отражают их собственный особый жизненный опыт, но также воскрешают и обобщают историю с определенной точки зрения; в большинстве произведений проявился дух гуманизма, были вскрыты раны истории и проведены размышления над ними. К таким произведениям относятся, например, цикл Ван Мэна «Сезоны», рассказ Гао Сяошэна «Чэнь Хуаньшэн идет в город». Последующее развитие литературы «поиска корней», женской литературы, романов «нового реализма» и авангардных романов подтвердило этот литературный феномен. Китайская литература 1980-х гг. в значительной степени прорвалась через традиционный реализм и романтические романы «революционного реализма» и вошла в обширные открывшиеся земли новой эпохи. Темы этих романов чаще связаны с выражением и отражением состояния человеческого существования и траектории исторического развития, рациональным осмыслением обустройства и выбора. Уделять больше внимания человеческой природе, признавать и утверждать ее — это стремление отличается от предшествующих литературных тенденций и в точности совпадает с тенденцией развития советской литературы 1970-х и 1980-х гг.

В начале 1980-х гг. советская литература пережила развитие «панорамной литературы» или «панорамных романов» в 1960-х гг., и прошла путь от сюжетов на единственную тему до многогранных произведений в 1970-х гг., формируя творческое направление с довольно широким отображением общественной жизни и сильной тенденцией к обобщению исторического смысла.

Писатель расширяет сюжет творчества, переходя от единственного отражения определенной жизненной формации и главной темы творения к стремлению выразить в произведении глобальные проблемы. «Поместите персонажей на фон всего мира и описывайте в тесной связи с развитием общества. Основательно и философски поразмышляйте над обширным и безбрежным историческим процессом и непредсказуемой судьбой» [7, с. 322]. Эта литературная тенденция похожа на господствующую тенденцию китайской литературы 1980-х гг.: обе они предполагают отход от традиционного реализма и революционного идеализма в сторону глубоких размышлений о бесконечно изменчивой судьбе, о пережитом на личном опыте историческом процессе, а также объективное описание и обобщение связи между историческим опытом и личной судьбой. Эти тенденции имели явную специфику эпохи и были наполнены ощущением мимолетности истории. Подобное явление вызвано сочетанием объективных законов

исторического развития и социальных факторов окружающей среды. Почему же развитие китайской литературы в этот период совпало с тенденциями советской литературы?

Во-первых, китайские писатели и теоретики давно имели хорошее представление о советской литературе и предполагали, что будут активно ее усваивать. За первые семнадцать лет «культурной революции» в Китае было переведено большое количество советских литературных и эстетических теорий. Советские литературно-художественные теории сыграли большую руководящую роль для китайских писателей и литературоведов, сформировали в умах многих людей комплекс «России-учителя».

Во-вторых, в начале 1980-х гг. в реалистичной среде реформ и открытости в Китае возобновились перевод и популяризация различных романов и теоретических книг по советской литературе. Благодаря сходным политическим моделям идеологические концепции были легко распространены и приняты. Теоретические книги заполнили пробелы, которых не хватало китайской теории литературы, таких, например, как учения М. М. Бахтина, представленного в конце 1980-х гг., и в 1990-х гг. переводы советских и прочих зарубежных художественных книг в большом количестве хлынули в страну.

В-третьих, все эти писатели, «вернувшиеся» в 1980-е гг., испытали влияние советских книг периода литературного истощения нашей страны. Большинство людей читали «серые книги» и «белые книги», опубликованные в то время. Эти произведения, излучавшие блеск реализма и имевшие уникальные художественные достоинства, глубоко укоренились в сердцах людей и ненавязчиво влияли на творческую психологию молодых в то время писателей. Таким образом, в китайских романах с начала до середины 1980-х гг. литературные темы, показанные писателями, стремление к индивидуальному духу, вызванное переменами времени смятение, размышления о жизни и мире и т. д. имеют очевидный характерный след советской литературы и отражают образ мышления советских писателей. Очевидно, что влияние русско-советской литературы на «возвращающихся» писателей очень сильно, хотя это влияние может быть не только прямым, но и косвенным. Ван Мэн — один из этих типичных писателей. Далее мы проанализируем влияние русской и советской литературы на творчество Ван Мэна в новый период. Мы полагаем, что это влияние проявляется в практике карнавальной поэтики Бахтина, смене стиля от идеализма к реализму, интеграции восточного православия и философии Лао-цзы и Чжуан-цзы в литературное мировоззрение писателя.

2.2. Практика карнавальной поэтики Бахтина в творчестве Ван Мэна в новую эпоху

Рассматривая многие литературные произведения Ван Мэна, мы найдем карнавальный, выразительный и подрывной в своем полном отличии от традиционной специфики язык. Языковая специфика его произведений поразитель-

но схожа с обобщением карнавальных черт у Бахтина. Ниже я проанализирую и объясню причины, по которым языковая специфика Ван Мэна называется карнавализацией языка, исходя из характеристик языкового выражения, употребления слов и языковой структуры.

2.2.1. Универсальность карнавализации языка

Ся Чжунсянь в общих чертах свела карнавализацию в «Поэтической теории карнавализации» М.М.Бахтина к тому, что «карнавальный стиль весьма символичен, сложен и разнообразен», что согласуется со спецификой языкового выражения произведений Ван Мэна. Кроме того, в своей книге «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» Бахтин предполагает, что «карнавал не созерцают и, строго говоря, даже не разыгрывают, а живут в нем» (см. подробнее [8]). Здесь резюмируется, что люди на карнавале очень похожи на читателей произведений Ван Мэна: у них возникают чувства, сходные с чувствами участников карнавала, из-за подрывного характера, резких поворотов и языковых повторов. В то же время эти ощущения будут перекликаться с творческой психологией автора. Многие читатели по прочтении литературных произведений Ван Мэна будут снова и снова смотреть, читать, думать и размышлять. Подобные психологические и эмоциональные изменения, которые вызывает у читателей литература, универсальны, и эта универсальность в точности перекликается с карнавализованной универсальностью Бахтина. В то же время, если говорить о форме выражения, автор использовал параллелизм, восклицательные предложения и несколько слов, принадлежащих к одной и той же части речи, но выражающих разные эмоции, чтобы вместе с главным героем довести чувства читателя до кульминации. Сунь Шаочжэнь однажды сказал: «Задача писателя — не только точно использовать слова, но и быть творческим, открывать возможности слов. Именно поэтому писателя называют художником языка. Иногда случается так: чем более неправильным кажется употребление, тем более захватывающим оно становится; чем невзрачнее употребление, тем оно интереснее» [8, с. 113]. Возможно, именно из-за использования разных похожих или противоположных слов у читателей случается резонанс в общенациональном масштабе, или что-то из прочитанного будет созвучно с эмоциями читателя, заставит его сравнить это с его собственным реальным опытом. Этот карнавальный стиль языка стал своего рода вспомогательной силой, которая делает произведения Ван Мэна прекрасными и привлекает читателей.

Кроме того, эта универсальность также отражается в частоте использования в работах Ван Мэна. В произведениях периода после Ван Мэна эта карнавальная специфика проявлялась много раз, в результате чего в его произведениях постепенно складывалась неотъемлемая форма языкового выражения. Здесь не обошлось без связи с книгами Бахтина по теории литературы, которые были переведены в Китае в тот период. Совпадения специфики карнавализации языка в произведениях Ван Мэна и карнавализации поэтики в работах Бахтина не случайны,

а являются продуктом собственного понимания и усвоения писателем русских литературных теорий в сочетании с личным жизненным и внутренним опытом, в котором выделяются личные характеристики и особенности того времени.

2.2.2. Ритуальность языковой карнавализации

Отличительной чертой карнавала являются ритуалы «коронации» и «декоронации», которые в силу его особенностей имеют насмешливый характер. И многие главные герои произведений Ван Мэна, несомненно, имеют подобный опыт, в котором заметна тень «коронации» и «декоронации». Например, герой цикла «Сезоны» Цянь Вэнь в молодости был на хорошем счету и за это продвинут в передовые сотрудники комсомола. В среднем возрасте его перевели на производственную базу в южном пригороде. После того как он восстановил репутацию поэта, редакторы сначала окружали его и просили рукописи, а в конце концов с ледяным выражением на лицах отказывали ему или вовсе не хотели замечать. Такого рода внимание и пренебрежение, восторженное поклонение и ниспровержение по форме напоминают церемонии «коронации» и «декоронации». Первоначально история персонажа исполнена жизненных перипетий и страданий — взлетов, падений и ударов, а когда автор выражает это в насмешливой форме, люди не только удивляются случайному сюрпризу «коронации» главного героя, но также, хоть и соболезнуют его «декоронации», все же не могут удержаться от смеха.

Как сказал Ван Мэн: «“Сезон карнавала” — это карнавал языка, и я довел этот карнавал до крайности. Но за крайностью кроется некая причина». Столкнувшись с большими переменами в жизни, автор описал обыденность, в боль привнес безразличие, в насмешку добавил сарказм, так что читатели могут уловить в тексте привкус насмешки и сарказма. Все это — не что иное, как творческий способ выражения рациональности, а также интегрированный результат восприятия жизни. Кроме того, «коронация» и «декоронация» в литературных произведениях также дополняют друг друга и неразделимы. По словам Бахтина, «все образы карнавала двуедины, они объединяют в себе оба полюса смены и кризиса: рождение и смерть (образ беременной смерти), благословение и проклятие (благословляющие карнавальные проклятия с одновременным пожеланием смерти и возрождения), хвалу и брань, юность и старость, верх и низ, лицо и зад, глупость и мудрость. Очень характерны для карнавального мышления парные образы, подобранные по контрасту (высокий — низкий, толстый — тонкий и т. п.) и по сходству (двойники — близнецы)» [10, с. 111]. Образы старого коня в произведении «Чалый» и волшебного скакуна в «Сезоне карнавала» отражают взгляды Бахтина на карнавализацию поэтики. Старый конь амбивалентен с самого начала, так же, как «коронация» в самом карнавале предполагает последующую «декоронацию». Образы старого коня и волшебного скакуна неразделимы, они составляют одно целое, и как только они будут полностью разделены, их глубокий выразительный смысл полностью утратится.

2.2.3. Специфика комических сценок языковой карнавализации

Языковая карнавализация должна включать саркастический юмор, так же, как и карнавал должен быть неотделим от смеха. Общая характеристика языковой и праздничной карнавализации такова: «будь то остро саркастический или остроумный и юмористический смех, будь то радостный и веселый или безжалостный смех, будь то смех, искренне одобряющий или самоуничжительный, — он может быть получен через комические сценки» [9, с. 76]. Можно сказать, что они составляют особенность карнавала, и эта особенность также присутствует в карнавализации языка. В контексте карнавализации языковые средства и повествовательные приемы подобных сценок «помогают раскрыть и выразить основные аспекты человеческой натуры через конкретные формы восприятия» [9, с. 76]. Помимо содержания текста, она также играет развлекательную роль, своей поучительностью вдохновляя читателей на глубокие размышления и создавая подходящую атмосферу для чтения. Например, в «Сезоне ада» (глава 14) читаем: «После того, как ты успешно потратила половину купонов на тофу, ты опять достаешь блокнот талонов на неосновные продукты, чтобы купить рыбу. Раньше Дунцзюй не любила есть волосохвоста. Спасибо трехлетним стихийным бедствиям в начале 1960-х годов, а еще выздоровевшим 99 % больных моноедением, анорексией и извращением вкуса. Последствием голода является здоровье и укрепление всего желудка и кишечника. У китайцев на столе чего только не найдешь. Они не имеют себе равных с точки зрения еды, едят все подряд — антитоксичное, негниющее, дурное и примитивное, высасывают из еды все соки, причмокивают вечерами, объедаясь сладким, переваривая все от души. Это гарантирует, что китайская нация будет процветать и жить вечно. Никто не желает гибели нашему Китаю!» [11, с. 806] Автор от второго лица рассказывает об изменениях мышления главного героя Цянь Вэня, который только что вернулся домой с производственной базы. Жена Цянь Вэня не любила есть рыбу-волосохвоста. Он рассказывает о трех годах стихийных бедствий, изменивших пищевые привычки его жены, а затем говорит о китайцах, вплоть до последней фразы: «Никто не желает гибели нашему Китаю!» Изначально этот абзац был предназначен для того, чтобы показать, что уровень жизни людей улучшился после стихийных бедствий в 1960-х гг. в Китае. Однако повествовательные и выразительные методы этой зарисовки высмеивают разнообразие и сложность пищевых привычек китайцев. Она заканчивается юмористическим и остроумным предложением, которое отражает китайский принцип «еда — это рай для людей». Такой подход к карнавализации языка — более освежающий, чем простой и пресный способ выражения. Читатели не могут удержаться от смеха. Отсмеявшись, они должны глубоко задуматься о значении эпизода, захотят перечитать его и обдумать, что делает текст таким притягательным и интересным. Эта специфика выражения является уникальным методом творчества писателя Ван Мэна, и она помогает привлечь читателей к его текстам. Его особый иронический метод выражения в сочетании с уникальным пекинским языковым колоритом добавляет языку шутливости,

заставляет читателей перед лицом тяжелых исторических проблем ощутить, что, даже когда история неверно распорядилась судьбами персонажей и наносит им постоянные удары, они не могут не смеяться над юмором текста, что играет роль в создании атмосферы чтения.

Кроме того, карнавальная поэтика М. М. Бахтина, русская теория литературы, переведенная в Китае в 1980-х гг., несомненно, оказала влияние на творчество Ван Мэна. То, что многоязычные черты в творчестве Ван Мэна совпадают с карнавальностью в теории Бахтина, далеко не случайно. Эта статья анализирует и аргументирует анализ работ Ван Мэна только в трех аспектах карнавальности: универсальности, ритуальности и специфики комических сценок. Литературная теория Бахтина оказывала длительное и глубокое влияние на творческую мысль Ван Мэна. Во многих литературных произведениях Ван Мэна, популярных в Китае и за рубежом, таких как «Разное», цикл «Сезоны», «Грезы о море» и т. д., проявляется специфика карнавальной поэзии Бахтина.

Любая теория направлена на руководство практикой. Теория карнавализации М. М. Бахтина — это руководство практикой, она позволяет писателям использовать карнавальный язык как метод художественного выражения и художественного мышления, а также использовать литературные средства для выражения своего понимания, познания и описания реального мира. Форма карнавального искусства влияет на восприятие писателем сущности жизни, на понимание внутреннего мира человека и отражает то, как писатель доносит свои мысли и восприятие и выстраивает отношения между собой и реальным миром. Более поздние литературные произведения Ван Мэна могут стать известными в литературном мире, обрести вечную ценность и иметь огромное влияние на читателей в нашей стране и за рубежом, так как они имеют прямое отношение к карнавализации языка, основанной на теории Бахтина. Здесь мы видим глубокое влияние русских работ по теории литературы на писателя Ван Мэна.

2.3. Переход от идеализма к реализму

Рассмотрим путь создания произведений Ван Мэна, от рассказа «Новичок в орготделе», имевшего значительное влияние в литературном мире его юности, до повести «Чалый» и цикла «Сезоны», появившихся после более 20 лет перерыва в литературном творчестве, и романа «Синяя лисица» начала XXI в. Стиль писателя, на ранних стадиях его творчества простой, стандартизированный, выражающий страстную любовь к писательству, а также подражающий учителям, постепенно становится зрелым и выдержанным. Систему развития и видимую линию изменений стиля его произведений можно понимать как переход от революционного идеализма к реализму. Это тесно связано с собственным жизненным опытом писателя, его внутренними переживаниями и влиянием на него изменений общественного мышления в разные исторические периоды.

2.3.1. Восприятие и сублимация счастливого стечения обстоятельств и невзгод в жизни человека

Как мы все знаем, влияние собственного жизненного опыта писателя на его литературный стиль огромно, а иногда даже приводит к подрыву творческой деятельности и ее изменению. Стиль творчества Ван Мэна меняется от революционного идеализма к реализму, а его личный опыт можно представить в виде двух параллельных линий, пересекающих жизненный и литературный путь автора. В юношеские годы жизнь Ван Мэна проходила без затруднений: он вступил в подпольную партийную организацию в четырнадцать лет, а в двадцать лет вступил в комитет комсомола, поэтому можно сказать, что он достиг успеха, будучи молодым. Такой жизненный опыт заставил его взглянуть на проблемы с простой и наивной точки зрения, радикализировать мышление, а также обнаружил в нем стремление к абсолютной правильности и справедливости в творчестве.

Как его герой Линь Чжэнь, изображаемый писателем в книгах, он прост и искренен и хранит великую чистую любовь и преданность партии и своему делу. Однако опора лишь на личный энтузиазм, смелость лишь в способности задавать вопросы и в борьбе с проблемами без учета других объективных факторов, таких как развитие социума, приведет к разочарованию в самом себе. Такой результат, по существу, является тем же, что и у предыдущих поколений, тем же, что и у нас самих.

Существует потенциальная связь между политикой и литературой в любой, особенно в начальный, период развития общественных явлений. Стиль раннего творчества писателя Ван Мэна также тесно связан с современной социальной средой в Китае и его историческим прошлым. Сразу после основания КНР в только что освободившемся обществе возникло политическое мышление военного времени, которое повсеместно распространилось, оказывая прямое влияние на литературную полемику. Вследствие этого главным проявлением литературной борьбы того времени стала литературная критика. Стандарт критики был установлен в яньаньский период, и в ней использовался подход «на первом месте политические критерии, на втором — художественные». Это «интегрированное» литературное правило, находящееся под влиянием политики, ограничивало многие возможности для развития литературы, и писатели, которые выходили за рамки этих норм или вовсе игнорировавшие их, могли стать объектом подобной критики. Юность Ван Мэна и его наивное, верное, но вместе с тем радикальное отношение к партии, неглубокие познания о мире, пренебрежение общей обстановкой и атмосферой литературной критики заставили его окунуться в пучину бурных литературных и политических споров. Конфликт между идейностью писателя в годы юности и «интегрированными» литературными правилами косвенно привел к тому, что его шедевр «Новичок из орготдела» вызвал споры в литературном мире. Такое исключительно радикальное мышление заставило писателя в молодом возрасте испытывать беспощадные удары судьбы и нападки литературной критики.

Спустя более 20 лет творчества, получения жизненного опыта и прохождения жизненных испытаний особенностью произведений Ван Мэна стало их соответствие течению времени. Его книги отвечают современным тенденциям, взаимно влияют друг на друга и проходят совместное развитие. Они также оказались довольно жизнеспособными, были востребованы читателями и получили высокую оценку литературного мира. Переход от революционного идеализма, который был на пике популярности в 1950-е гг., к современному зрелому и выдержанному стилю литературного творчества неотделим от жизненного опыта писателя и изменений в его характере. Это не столько прогресс и трансформация литературного стиля, сколько сублимация и жизненный опыт писателя.

2.3.2. Потенциальное влияние общественной обстановки на изменение писательской мысли

В разное время изменения общественной мысли могут оказывать глубокое влияние на стиль литературного творчества, мышление и сложную структуру языка произведений писателя. Вследствие того, что в 1950-х и 1960-х гг. лейтмотивом литературной общественности были новая народная литература и искусство и социалистический реализм, а также развивающаяся литература «рабочих, крестьян и солдат», появилось множество литературных произведений, которые вторгаются в реальность и обнажают противоречия их стало так же много, как грибов после дождя.

В то время Ван Мэн был очень молод и преисполнен энтузиазма и надежд в отношении социалистического дела и литературы. В своих мемуарах он упоминает, что восхищался писателями В. В. Овечкиным и М. А. Шолоховым за то, что они вместе бросили вызов председателю Союза писателей К. М. Симонову, чтобы «раскрыть темную сторону» его души [12, с. 116]. В 1956 г. ЦК КПК издал приказ о том, чтобы все молодые люди и члены комсомола изучали произведение советской писательницы Г. Е. Николаевой «Повесть о директоре МТС и главном агрономе», и Ван Мэн в душе осуждал создание утопического формализма Насти, но по-прежнему был потрясен чистотой, пылкостью и идеализмом молодежи. Эта повесть повлияла на написание Ван Мэном «Новичка в орготделе». В то время с психологической точки зрения творчество писателя было наполнено юношеским энтузиазмом и идеализмом: «Я могу написать роман о своей жизни в деревне (сюжет шедевра Овечкина), и я могу написать о своем опыте в очень поэтической и романтической форме. Я могу поднять важный вопрос о достоверности истории Насти. Я, наконец, могу создать историю, которую не завершил, сочиняя пьесу, но которая зарождается в моем сердце... Я верю в свою преданность и храбрость, в свое понимание мира и свою многогранную свободу, в свое превосходное комсомольское поведение и писательский талант, какой роман я напишу!» [12, с. 116] Стремление к идеалистической и романтической теме революции, страстное желание выражать свои взгляды в литературных и художественных кругах, выдвигать мнения и взгляды авторитетных ведомств,

а также радикальной социальной и культурной среды того времени привело Ван Мэна к творческой работе в 1960-х гг. В то время стиль писателя был чистым и простым, его мысли были бесхитростны и устремлены ввысь, полны революционной страсти, а в языковой структуре прослеживались следы заимствований из советской литературы и подражания ей. Сразу после начала дискуссии «против правого уклона» Ван Мэн добровольно вызвался поехать в Синьцзян, чтобы составить сборник народных песен. Когда он закончил и приготовился подавать заявление о возвращении в Пекин, движение «против правого уклона» расширилось и во всей стране началась «культурная революция». Ван Мэн прожил на границе 16 лет, не создавая никаких литературных произведений. Исторический процесс тесно связан с судьбой отдельного человека, невзгоды и испытания изменили жизнь и литературный путь Ван Мэна. 16 лет проживания и работы в Синьцзяне дали ему время подумать об истории, пересмотреть взгляды на жизнь и «твердо встать на ноги» [13, с. 518]. От революционного идеализма он обратился к реалистическим произведениям, стиль его литературного творчества из чистого, простого, исключительно радикального изменился до меланхолического и выдержанного, что гораздо больше соответствовало его личному жизненному опыту и тенденциям времени.

«Когда старая идеология подходит к концу своего существования, новый дискурс всегда надеется как можно скорее везде занять господствующее положение. Литературные произведения нового периода выражают новую идеологию в различных формах, вне зависимости от того, исходит ли она от официальной стороны или других субъектов». В 1980-х гг. творчество Ван Мэна достигло своего второго расцвета: цикл романов о жизни в Синьцзяне, цикл «Сезоны», отражающий исторический процесс и размышления о судьбе человека, произведения, выражающие чувства этнических меньшинств, «Весенние голоса», а также другие произведения положили начало прозе с потоком сознания. После начала политики реформ и открытости в Китае проявилось идейное раскрепощение. В Китай проникли различные иностранные литературные произведения, книги по теории литературы и искусства и, в особенности, большое количество советских художественных книг, что могло влиять на творческий кругозор писателя. Дальнейшие изменения в литературном стиле писателя соответствуют развитию различных тенденций в обществе. В этот период литературный стиль писателя сравнительно меланхолический и выдержанный. Его размышления касаются воспоминаний и переосмыслений исторического процесса, раздумий о человеческой жизни, реализме и культурном призвании и т. д. Сложная структура языка в прозе Ван Мэна середины 1980-х гг. стала основной особенностью его произведений. Как уже упоминалось выше, такое оригинальное, но не выходящее за рамки приемлемого для читателя, использование языка обладает культурным влиянием и представляет исследовательскую ценность.

2.3.3. Любовь писателя к реализму

Ван Мэн может неоднократно вызывать споры о культурных феноменах в китайском литературном мире, создавать новые литературные явления, выводить китайскую литературу за рамки консервативных идеологических рамок и возвращаться к реальности, что связано с глубоким влиянием советской литературы. По мнению Ван Мэна, значение советской литературы определяется возвращением к «реальному человеку». В своей книге «К алтарю Советского Союза» он упомянул: «Я по-прежнему думаю, что, по сравнению с китайскими революционными произведениями, восхваляющими литературу, советская литература имеет свои несомненные преимущества: во-первых, она признает принципы гуманизма, признает человечность, человеческие чувства и даже подчеркивает важность и ценность людей; а приверженцы китайских литературных теорий долгое время выражали недоверие, когда речь шла о людях, слышали о людях — и то пугались, то злились. Во-вторых, она признает красоту любви и даже в определенной степени допускает возможность внебрачных связей (хотя также выступает за разумный самоконтроль) и роль пола. В-третьих, она любит выражать то, что в душе и на сердце у человека, и стремится формировать красивый и богатый внутренний мир советских людей. В Китае с древних времен литературная общественность верит утверждению “восходящий класс приобщается к мировому обществу, а погибающий класс — к душевным помыслам”. Здесь мы часто с насмешкой относимся к длинным психологическим описаниям» [14, с. 179].

Критикуемые в Китае как нездоровые, мелкобуржуазные настроения и упадничество ностальгия, несчастная любовь, сентиментальность, растерянность, ожидание, печаль, одиночество свободно выражаются в советской литературе, в которой присутствует сильный лиризм. Персонажи советской литературы могут испытывать любые эмоции, но в конце концов все чувства должны сконцентрироваться на любви к родине, любви к Советам, вплоть до любви к партии и вождю. Писательница В. Ф. Панова в повести «Ясный берег» описала сентиментальность людей, вспоминающих свое детство, и высмеяла умершего чиновника — только он не имел той слабости, что свойственна обычным людям. Если бы это было в то время в Китае, то объекты похвалы и критики непременно нужно было бы поменять местами. Ван Мэн не только подчеркнул и рассмотрел особенности советской литературы, отличающие ее от китайской, но и посредством глубокого анализа и понимания человеческой красоты советской литературы объединил эти особенности с направлением развития китайской литературы и ее сутью. Различные противопоставления, описанные в ранних и более поздних работах Ван Мэна, а также в его автобиографических произведениях, позволяют увидеть глубокую любовь к реализму в творчестве писателя.

2.4. Русский национальный дух, мысль Лао-цзы и Чжуан-цзы и литературное мировоззрение Ван Мэна

Писатель Ван Мэн вступил в партию большевиков еще в молодости, и судьба юного коммуниста оказалась связана с Советским Союзом на всю жизнь. Понимание и усвоение русского национального духа переплело взгляды Ван Мэна на жизнь и мир не только с традиционной китайской мыслью. В процессе узнавания и понимания России и Советского Союза Ван Мэн сознательно соединил свою духовную культуру с русским национальным духом, сформировав свое собственное неповторимое и привлекательное литературное мировоззрение. Русский национальный дух и идеи Лао-цзы и Чжуан-цзы подобны двум параллельным линиям, вплетенным в литературное мировоззрение Ван Мэна.

Православие как главная религия России в какой-то мере представляет русский национальный дух. Жертвенность, твердая нацеленность на самопознание, ощущение непредсказуемости жизни и дух отшельничества — все это было поглощено, понято и преобразовано Ван Мэном, с тем чтобы стать частью его литературных произведений. Пройдя через жизненные взлеты и падения, Ван Мэн получил новое понимание и восприятие традиционной китайской культуры Лао-цзы и Чжуан-цзы.

В его автобиографии и книгах неоднократно упоминались мысли Лао-цзы и Чжуан-цзы, а также цитаты из «Чжуан-цзы». Например, в «Мотыльке» упоминается Чжуан-цзы, которому приснилась бабочка, в этом можно усмотреть параллель с жизненным опытом главного героя Чжан Сыюаня. В своей автобиографии «Ван Мэн: Моя философия жизни» писатель также активно пропагандировал и отстаивал дух «недеяния» Лао-цзы и Чжуан-цзы в философии жизни. Он писал: «Недеяние — это предел. Взираю на него, как в высоту, далек мой путь, но по нему пройду, и хоть страшусь, что не смогу дойти, все ж не свернуть мне с этого пути. Недеяние — это вид искусства, своего рода совершенство, своего рода свобода, легкость и бесследность. Недеяние — это своего рода духовное наслаждение, духовный полет, духовное освобождение и духовная свобода. Дух рисования от руки и современного танца» [15, с. 96]. Это закалка традиционного даосского духа современным писателем.

Фактически, идея *увэй* в традиционном китайском даосизме была выдвинута Лао-цзы и означает «не “не делать совсем ничего”, но не действовать опрометчиво, позволяя природе идти своим чередом, и ей свойственно выходить за рамки светского и в конечном итоге возвращаться к состоянию, когда она что-то делает, а чего-то не делает» [16, с. 50]. На основе концепции *увэй-недеяния* Чжуан-цзы разработал концепцию *увэй-бездействия*, ища индивидуального самопреодоления таким образом, который соответствует природе, осознавая слияние внутреннего мира человека и природы, а затем понимая свою собственную ценность. *Увэй-бездействие*, за которое ратует Чжуан-цзы, имеет тенденцию уделять больше внимания развитию человеческой природы и внутреннему опыту людей, а также стремиться к внутреннему духовному миру для достижения наивысшего

состояния «гармонии между человеком и природой» [16, с. 50]. Мысль о Лао-цзы и Чжуан-цзы занимает важное место во взглядах Ван Мэна на жизнь и литературу, что видно по длине его автобиографии, описывающей «бездействие». Ван Мэн считает, что в жизни «бездействие означает избегание тщеславия, беспокойства, высокомерия, отклонение от объективных законов и объективной реальности, а также избегание формализма. *Увэй*-бездействие означает экономию ограниченной энергии и времени, чтобы можно было сделать немного, то есть — делать что-то. Делать что-то или не делать чего-то — можно посвятить себя этому, только если ничего не делаешь» [15, с. 81]. Ван Мэн решил включить эти две разные идеи в свое собственное литературное мировоззрение, которое заключается в том, что эти два духовных царства родились в разное время, распространялись в разных регионах, были унаследованы и переданы разными этносами и обществами, но имеют одинаковое идеологическое значение.

В православии твердая устремленность к внутреннему идеалу, ощущение непредсказуемости жизни, дух отшельничества соответствуют упору на развитие человеческой природы и внутреннего опыта человека, и особенно на стремление к внутреннему духовному миру для достижения «единства человека и Неба» в идеях Лао-цзы и Чжуан-цзы. Эти два учения объединяет то, что они оба сосредоточены на внутреннем опыте людей, осознании их собственной ценности и избавлении от собственного эго.

Писатель Ван Мэн впитал и трансформировал православную культуру и мысли Лао-цзы и Чжуан-цзы в разные периоды своей жизни и использовал их в своем литературном творчестве. Здесь автор объединяет идеи Лао-цзы и Чжуан-цзы для дальнейшей разработки идеи преодоления себя и освобождения своего внутреннего мира, выраженного писателем в его книгах. В романе «Сезон колебаний» цикла «Сезоны» много психологических описаний и повествований о внутренних переживаниях Цянь Вэня. Эти психологические описания показывают трансформацию индивидуального духа и мыслей молодого поэта, который потерпел крах в своей карьере и был вынужден оставить перо на несколько лет, после чего вернулся в общество и литературные круги. Писатель фокусируется на языке и внутренних переживаниях главного героя, показывая, что творится на душе у современных интеллектуалов, переживших исторические и культурные повороты. В своем творчестве писатель четко воплощает жизненный опыт, подчеркивая стремление персонажа к духовному миру и презрение к материальным потребностям.

Это также отражено в образе Ли Юаня в цикле «Сезоны». В духовном мире Ли Юаня его высшее стремление в жизни — «защищать и поддерживать здоровое развитие поколений молодых людей на пути литературы». Он произносит такую фразу: «Для друзей из литературного мира, которые моложе меня, я всегда буду полон любви и ожиданий. Я надеюсь на их здоровый рост и их светлое и великолепное будущее. Я надеюсь, что они совершат меньше ошибок, чем мы, и реже, чем мы, будут наступать на грабли» [9, с. 672]. В этом состоит цель жизни Ли Юаня. Независимо от изменений в окружающем мире, главный герой всю

жизнь преследует свою конечную цель. В этом персонаже писатель показывает огромную силу настойчивого стремления людей к внутреннему духовному миру и к достижению цели. Писатель изображает жизнь Ли Юаня полной духа «недеяния» в соответствии с философией Лао-цзы и Чжуан-цзы.

Наиболее заметным проявлением этого является то, что он обычно говорит только половину того, что хочет сказать, тихонько хихикает, но никогда не договаривает до конца, никогда не бывает категоричным и никому не возражает. На протяжении всей своей жизни Ли Юань придерживался принципа «делать что-то, но не делать чего-то», что соответствовало законам объективных изменений времени и истории, и за свою жизнь он успешно достиг высокого положения, что также соответствовало идеям Лао-цзы и Чжуан-цзы о росте и развитии вместе со всеми и гармонии с природой.

В финале «Чалого» старая лошадь понесла Цао Цяньли во весь опор. Бег означает осознание собственного достоинства и внутреннее освобождение, а стремление бежать — устремленность к внутренним идеалам. Яркое изображение как лошади, так и Цао Цяньли в этом отрывке показывает сосредоточенность писателя на выражении внутренних чувств, на путях преодоления себя, на осознании слияния внутреннего мира человека и природы, что в конечном итоге приводит героя к осознанию собственной ценности. В последнем абзаце текста, после того как Цао Цяньли восстановил свой социальный статус, он заявил, что никогда ничего не забудет и благодарен всему случившемуся. Это показывает, что в образе Цао Цяньли показан собственный эмоциональный и жизненный опыт писателя. Этот опыт переключается с разнообразным и уникальным литературным мировоззрением писателя Ван Мэна и отражает его. Все это — своего рода внутреннее отражение писателя, его жизненного опыта и восприятия. На самом деле нетрудно увидеть, что самые разные описанные Ван Мэном персонажи, стар и млад, впитали его собственные уникальные черты, в каждом из них присутствует его тень. Среди таких персонажей, например, главный герой рассказа «Глаза ночи», Цянь Вэнь из цикла «Сезоны», Ли Юань и пр. Автор постоянно вводит и изменяет образы героев в разном времени и пространстве, «воспроизводит себя или тех, за кем наблюдает, на разных этапах жизни». Все его произведения можно объединить в единую книгу, где главным героем будет он сам. Такой дух воплощен во многих персонажах: настойчивость и неустанное стремление к цели — достижению скрытого духовного мира и осознанию собственной ценности. Это не случайность, а неизбежное явление, поскольку оно не только характерно для творчества Ван Мэна, но и воплощено в его собственной природе. Православный дух и философия Лао-цзы и Чжуан-цзы глубоко интегрировались в творческий стиль Ван Мэна, его литературное мировоззрение и писательский дух.

В данной статье речь шла об особом литературном явлении — влиянии русской и советской литературы на творчество Ван Мэна в период ухудшения китайско-советских отношений и о восприятии и его изменениях в новый период, на протяжении 30 лет; анализ проводился на примере трех пунктов по

двум аспектам. Как указано в статье, влияние русской литературы на писателей «ванмэнцев» стало символом времени, глубоко запечатлелось в историческом развитии современной китайской литературы и оказывало длительное влияние на духовный мир китайских читателей. В процессе изучения и анализа литературного процесса мы также должны попытаться оценить влияние этого культурного взаимодействия на текущее и будущее развитие китайской литературы. Пусть будет вечной дружба между Китаем и Россией.

Литература

1. 李炎. 当代文学不应忽视的“话语”——前苏联文学对中国当代文学的影响 // 思想战线, 2003, 第3期, 121–125 页. [Ли Янь. «Дискурс», который не должна игнорировать современная литература — влияние литературы бывшего Советского Союза на современную китайскую литературу // Сысян чжаньсянь. 2003. Вып. 3. С. 121–125.] (На кит. яз.)
2. 王蒙. 王蒙作品精编. 桂林: 漓江出版社, 2007. [Ван Мэн. Избранные произведения. Гуйлинь: Лицзян чубаньшэ, 2007.] (На кит. яз.)
3. 萧萧. 书的轨道: 一部精神阅读史 // 沉沦的圣殿. 1999. 4–6 页. [Сяо Сяо. Книжные рельсы: история духовного чтения // Священный храм порока. Урумчи: Синьцзян циншаонянь чубаньшэ, 1999. С. 4–6.] (На кит. яз.)
4. 蔺春华. 论王蒙的苏联文化情结 // 兰州大学学报. 2007. 第35卷. 第1期84–90页. [Линь Чуньхуа. О советском культурном комплексе Ван Мэна // Ланьчжоу дасюэ сюэбао. 2007. Цз. 35. Вып. 1. С. 84–90.] (На кит. яз.)
5. 王蒙. 全知全能的神话 // 王蒙文存: , 第十七卷, 北京: 人民文学出版社, 2003年. 第. [Ван Мэн. Всезнающие и всемогущие мифы // Собрание сочинений Ван Мэна. Т. 17. Пекин: Жэньминь вэньсюэ чубаньшэ, 2003.]
6. 夏义生. 王蒙小说的革命叙事 // 中国文学研究. 2005. 第2期91–95页. [Ся Ишэн. Революционные нарративы Ван Мэна // Чжунго вэньсюэ яньцзю. 2005. Вып. 2. С. 91–95.] (На кит. яз.)
7. 20世纪俄罗斯文学史/ 李毓榛主编. 北京: 北京大学出版社. 2004. [История русской литературы XX в. / под ред. Ли Юйчжэнь. Пекин: Бэйцзин дасюэ чубаньшэ, 2004.] (На кит. яз.)
8. 孙绍振. 文学性演讲录. 桂林: 广西师范大学出版社, 2006. [Сунь Шаочжэнь. Литературные лекции. Гуйлинь: Гуанси шифань дасюэ чубаньшэ, 2006.] (На кит. яз.)
9. 夏忠宪. 巴赫金狂欢化诗学理论. 北京: 师范大学学报. 1994. 第5期. 74–82页. [Ся Чжунсянь. Теория карнавальной поэтики Бахтина. Пекин: Шифань жэньсюэ сюэбао. 1994. № 5. С. 74–82.] (На кит. яз.)
10. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Художественная литература, 1970.
11. 王蒙. 季节 (下). 北京: 人民文学出版社, 2010. [Ван Мэн. Сезоны (часть 2). Пекин: Жэньминь вэньсюэ чубаньшэ, 2010.] (На кит. яз.)
12. 王蒙. 王蒙文学十讲 (修订版). 上海: 上海文艺出版社. 2009. [Ван Мэн. Десять лекций Ван Мэна по литературе. Шанхай: Шанхай вэньи чубаньшэ, 2009.] (На кит. яз.)
13. 王蒙. 王蒙新疆小说散文选. 乌鲁木齐: 新疆青少年出版社. 1993. [Ван Мэн. Избранная проза и эссеистика Ван Мэна синьцзянского периода. Урумчи: Синьцзян циншаонянь чубаньшэ, 1993.] (На кит. яз.)

14. 王蒙. 苏联祭. 北京: 作家出版社, 2006年. [Ван Мэн. К алтарю Советского Союза. Пекин: Цзоцзя чубаньшэ, 2006.] (На кит. яз.)
15. 王蒙. 王蒙自述: 我的人生哲学. 北京: 人民文学出版社. 2012. [Ван Мэн. Автобиография: Моя жизненная философия. Пекин: Жэньминь вэньсюэ чубаньшэ, 2012.] (На кит. яз.)
16. 杜梅. 老庄“无为”思想之比较及其现实意义 // 吕梁教育学院学报. 2012. 50–52 页. [Ду Мэй. Сравнение и истинное значение философии «увэй» Лао-цзы и Чжуан-цзы // Люйлян цзяоюй сюэюань сюэбао. 2012. С. 50–52.] (На кит. яз.)

References

1. Li Yan. «Discourse» that Modern Literature Should Not Ignore — the Influence of the Literature of the former Soviet Union on modern Chinese Literature. *Sixiang Zhanxian*. 2003. Iss. 3. P. 121–125. (In Chinese)
2. Wang Meng. *Selected Works of Wang Meng*. Guilin, Lijiang chubanshe, 2007. (In Chinese)
3. Xiao Xiao. Book Tracks: An Inspirational Reading Story. *The Temple of Sinking*. Urumqi, Xinjiang qingshaonian chubanshe, 1999. P. 4–6. (In Chinese)
4. Lin Chunhua. About the Soviet Cultural Complex of Wang Meng. *Lanzhou daxue xuebao*. 2007. Vol. 35. Iss. 1. P. 84–90. (In Chinese)
5. Wang Meng. The Omnipotent and Omniscient Myths. *Collection of Wang Meng's Literature*. Vol. 17. Beijing, Renmin wenxue chubanshe, 2003.
6. Xia Yisheng. Wang Meng's Revolutionary Narratives. *Zhongguo wenxue yanju*. 2005. Iss. 2. P. 91–95. (In Chinese)
7. *History of Russian literature of the 20th century* / ed. by Li Yuzhen. Beijing, Beijing daxue chubanshe, 2004. (In Chinese)
8. Sun Shaoren. *Literary lectures*. Guilin, Guangxi Shifan Daxue Chubanshe, 2006. (In Chinese)
9. Xia Zhongxian. Bakhtin's Theory of Carnival Poetics. *Shifan Renxue Xuebao*. 1994. No. 5. P. 74–82. (In Chinese)
10. Bakhtin M. M. *Issues of Dostoevsky's Poetics*. M.: Khudozhestvennaia literatura Publ., 1970. (In Russian)
11. Wang Meng. *Seasons (part 2)*. Beijing, Renmin wenxue chubanshe, 2010. (In Chinese)
12. Wang Meng. *Ten Lectures of Wang Meng on Literature (revised edition)*. Shanghai, Shanghai wenyi chubanshe, 2009. (In Chinese)
13. Wang Meng. *Selected Novels and Prose by Wang Meng of the Xinjiang Period*. Urumqi, Xinjiang qingshaonian chubanshe, 1993. (In Chinese)
14. Wang Meng. *To the Altar of the Soviet Union*. Beijing, Zuoqia chubanshe, 2006. (In Chinese)
15. Wang Meng. *Autobiography: My Life Philosophy*. Beijing, Renmin wenxue chubanshe, 2012. (In Chinese)
16. Du Mei. Comparison and True Meaning of the Philosophy of “wuwei” by Lao-tzu and Chuang-tzu. *Lvliang jiaoyu xueyuan xuebao*. 2012. P. 50–52. (In Chinese)

Перевод Н. А. Сомкиной

Ян Чжия

(Университет Рома Тре, Италия)

РАЗЛИЧНЫЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ИДЕЙ ГОРЬКОГО В КИТАЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 1930-Х гг.

Аннотация: Иосиф Сталин, как верховный руководитель СССР, предложил Максиму Горькому (который тогда жил в Европе) вернуться на родину, чтобы консолидировать и пропагандировать соцреализм, и таким образом последний закрепился в русской литературе 1930-х гг. Горький в то время был одним из наиболее влиятельных русских писателей, в то время как в Китае различные писатели популяризировали соцреализм, переводя произведения русских авторов, самым переводимым из которых был Горький. Писатель призывал сочетать романтизм с реализмом. В своих книгах он описывал романтических персонажей и проповедовал гуманизм. Однако эти идеи по-разному трактовались китайскими писателями, которые разделились на две группы. Первую представляли Чжоу Ян (周扬) и Сяо Сань (萧三), подчеркивавшие политическую функцию литературы; вторую — Ху Фэн (胡风) и Мао Дунь (茅盾), выступавшие за слияние гуманистической идеи с соцреализмом. Данная статья открывается изложением идей Горького в различных литературных произведениях, переведенных в 1930-х гг., демонстрирующих, как идеи Горького распространялись в Китае. Затем рассматриваются различные интерпретации его идей Чжоу Яном, Сяо Санем, Ху Фэном и Мао Дунем. Первоочередная задача этой статьи — подробно осветить значение идей Горького для китайской литературы 1930-х гг. и проанализировать разные интерпретации и цели китайских писателей, которые по-разному воспринимали слова Горького. В конце статьи анализируется, чья интерпретация ближе к идеям самого Горького.

Ключевые слова: идеи Горького, соцреализм, китайская литература, 1930-е гг., Лига левых писателей.

Yang Zhiya

(Roma Tre University, Italy)

THE DIFFERENT INTERPRETATIONS OF GORKY'S THOUGHTS IN CHINESE LITERATURE OF THE 1930s

Abstract: Joseph Stalin, as the ruler of the USSR, invited Maxim Gorky (who was living in Europe at that time) to return home to preach and consolidate socialist realism, and so socialist realism was established in Russia in the 1930s. Gorky played an important role in Russian literature during this time, while in China, different writers also introduced socialist realism through various literary translations of Russian writers, among which Gorky's works were the most translated. Gorky advocated for the combination of realism and romanticism. He described positive heroes in his works and valued humanity. These thoughts, however, were interpreted in diverse ways by various Chinese writers, which were split into two teams. One team was represented by Zhou Yang (周扬) and Xiao San (萧三), who underlined the political function of literature; the other team was represented by Hu Feng (胡风) and Mao Dun (茅盾), who were instead in favor of the fusion of the idea of humanism with socialist realism. This article begins with an introduction of Gorky's thought through various literary works translated in the 1930s, representing the spread of Gorky's ideas throughout China. The author then focuses

on the different interpretations of his thoughts presented by Zhou Yang, Xiao San together with Hu Feng, and Mao Dun. The purpose of this article is first to elaborate on the significance of Gorky's thoughts for Chinese literature in the 1930s, then to analyze the different interpretations of his thoughts, which serves to explain the reasoning for different interpretations and the objectives of these Chinese writers who put forward different perceptions of Gorky's word. Finally, this article will conclude by analyzing whose interpretation is closer to Gorky's original thoughts.

Keywords: Gorky's thoughts, socialist realism, Chinese literature, 1930s, League of Left-Wing Writers.

ВВЕДЕНИЕ

После возвращения в Россию в 1927 г. Максим Горький стал рупором социалистического реализма, который закрепился в качестве основного направления в литературе позже, в 1934 г. Всю свою жизнь Горький посвятил достижению своей цели — просвещению людей посредством литературы. Лига левых писателей — группа китайских литераторов, посвятивших свою деятельность распространению марксизма и советской литературы — считала Горького основоположником соцреализма благодаря его огромному вкладу в литературу. Однако китайские писатели разделились по отношению к идеям Горького на две группы, одну из которых представляли Чжоу Ян (周扬) и Сяо Сань (萧三), а вторую — Ху Фэн (胡风) и Мао Дунь (茅盾). Задача этой статьи — проанализировать отличные друг от друга интерпретации обеих групп и определить, какая из них ближе к идеям Горького.

1. РЕАЛИЗМ КАК ПОРОЖДЕНИЕ МАРКСИЗМА

Понятие «социалистический реализм» впервые появилось в России в 1932 г., во время диктатуры Сталина, который был единоличным правителем на протяжении почти тридцати лет вплоть до своей смерти в 1953 г. Эта литературная школа была не изолированным феноменом исключительно в том государстве, в котором возникла, а скорее точкой пересечения двух различных ситуаций. И Россия, и Китай избрали марксизм своей основной идеологией, для того чтобы укрепить власть своих правительств и просветить народ.

Внедрение и установление соцреализма происходили в тесной связи с распространением марксизма. Пропагандой марксизма в России занимались бывшие народники, которые в 1872 г. редактировали перевод «Капитала», а в 1880-х гг. основали в Женеве «Освобождение труда» — первую российскую организацию, называвшую себя марксистской. Эти бывшие народники стали первыми, кто принял идею развития капитализма как пути к социализму, и посвятили себя публикации и распространению переводов всех доступных тогда работ Фридриха Энгельса и Карла Маркса в России.

Начиная с 1930-х гг. под руководством И. В. Сталина марксизм-ленинизм (понимаемый как сплав идей К. Маркса и Ф. Энгельса и адаптированный В. И. Ле-

ниным к конкретным условиям новой исторической эпохи) стал официальной идеологией Советского Союза. Он применялся в философии, политэкономии и политической доктрине для разрешения проблем трансформации общества.

Внедрение марксистской идеологии в Китае началось в 1918 г., когда Ли Дачжао (李大钊)¹, пионер марксизма, опубликовал статью под названием «Сравнительный анализ французской и русской революций» (法俄革命之比较观). В статье он объяснял разницу между Французской и Октябрьской революциями, утверждая, что последняя опиралась на идеи социализма, тогда как Французская революция подготовила почву для прихода капитализма. После того как знакомство с марксизмом состоялось, он был взят за основу коммунистической партией, учрежденной в 1921 г. Дальнейшее распространение он получил в связи с дебатами, разгоревшимися в 1928 г. по поводу «революционной литературы» между обществом «Творчество» (创造社)², обществом «Солнце» (太阳社)³ и Лу Синем (鲁迅)⁴. Предметом спора был вопрос, является ли литература «оружием классовой борьбы». В ходе дебатов китайские гуманитарии углубились в изучение трудов Маркса и стали распространять их в Китае; их деятельность достигла своего апогея в 1930-е гг., когда была учреждена Лига левых писателей — литературная организация, пропагандировавшая марксистскую теорию. Основную задачу Лига видела в переводе произведений, посвященных марксизму, среди которых были не только теоретические труды Маркса и Энгельса, но и произведения Горького, которые составляли значительную часть марксистской литературы благодаря пристальному вниманию китайских писателей к ярко выраженным левым литературным течениям в России и годам, которые они там провели за их изучением.

Кроме различных антологий, перу Горького также принадлежало множество трактатов, писем, посвященных теории литературы, которые переводились и переиздавались не один раз. Такие его поздние работы, как «Советская литература» и «О социалистическом реализме», стали теоретической основой для распространения соцреализма в Китае [1, с. 112]. Большинство китайских писателей считали его основателем соцреализма, поскольку он был глашатаем той литературной школы, за которую выступал Сталин.

¹ Ли Дачжао (1889–1927) — один из основателей Коммунистической партии Китая и один из первых китайских марксистов.

² Общество «Творчество» было основано в 1921 г. в Токио учившимися там студентами Го Можо, Юй Дафу и Чэн Фанъю. Вначале оно выступало за идеи романтизма, позже превратилось в объединение, пропагандировавшее революцию и классовую борьбу.

³ Общество «Солнце» было основано в 1927 г. в Шанхае Цзян Гуанцзы, Цянь Синцунем и Ян Цуньжэнем. Это было революционное литературное объединение. В 1929 г. оно распалось.

⁴ Лу Синь (настоящее имя — Чжоу Шужэнь; 1881–1936) был важнейшей фигурой в современной китайской литературе. Он написал первый современный рассказ, «Дневник сумасшедшего», на разговорном китайском языке. В 1930-е гг. он стал лидером Лиги левых писателей.

2. ЛИТЕРАТУРНЫЕ ИДЕИ ГОРЬКОГО

В 1927 г. И. В. Сталин предложил А. М. Горькому вернуться из Сорренто, чтобы помочь развивать соцреализм. Писатель получил это приглашение не только из-за своей дружбы с В. И. Лениным, но и благодаря своей литературной репутации. В течение трех лет после Октябрьской революции Горький (наряду с Лениным) непрерывно пропагандировал идеи революции среди современных ему интеллектуалов, большинство из которых были настроены к ней скептически или индифферентно. Во время личных встреч и в нескольких посланиях Горький неизменно обсуждал с другими писателями, как должна осуществляться творческая и литературная деятельность во время революции [2, с. 20]. Таким образом, пока Ленин стоял во главе большевистской партии, возникла традиция, согласно которой интеллектуалы способствовали политикам в просвещении масс. Сталин, опираясь на прошлый опыт, выбрал себе в помощь многоопытного интеллектуала Горького.

Писательская карьера Горького началась в 1892 г. с рассказа «Макар Чудра», вышедшего в газете «Кавказ». К 1927 г. Горький писал уже более тридцати лет и опубликовал множество произведений. Самыми известными из них были роман «Мать» (1906) и повесть «Детство» (1910), которые имели огромный успех в литературных кругах и на родине, и за рубежом. Таким образом, Горький, несомненно, был идеальной фигурой для формирования менталитета русского народа и продвижения социалистического режима во всем мире. По возвращении в Москву в 1927 г. Горький продолжил поддерживать нужную Сталину идеологию, которая в 1934 г. официально закрепила как соцреализм в следующем определении из «Устава Союза писателей СССР»:

Соцреализм стал «основным методом советской литературы и литературной критики». Это определение требовало от художника «правдивого исторически конкретного воспроизведения реальности в ее революционном развитии». Кроме того, от художника требовалось «обозначить мир идеалов рабочих людей и образовать их в духе социализма» [3, с. 432].

Несмотря на то что Горький продолжал поддерживать коллективизацию и социалистический режим, он был не политиком, а скорее гуманитарием. Он играл роль пропагандиста ленинского большевизма и рупора Сталина, продвигающего соцреализм; однако ни один из руководителей «не предложил Горькому официального поста в правительстве», и он даже не был членом коммунистической партии. О своих отношениях с партией он говорил следующее:

Я не член партии и мало понимаю в ее делах. Но я знаю большевика в течение тридцати лет. Однако я никогда не смогу сделать его точный портрет... Сложности, с которыми он сталкивался, лежат в прошлом, которое он пытается уничтожить. Его заслуги надо искать в настоящем, в его работе по строительству будущего (цит. по [4, с. 202]).

Как можно заключить, Горький был изолирован от партии физически и морально. После возвращения в Москву в 1927 г. писатель «кочевал» между Россией и Италией до 1933 г., когда он обосновался на родине вплоть до самой своей смерти в 1936 г. Географическое расстояние не позволяло ему вмешиваться в управление страной. Поэтому он мог только верить тому, что сообщалось ему в регулярной переписке с членами партии, которые описывали прекрасное будущее, предвосхищаемое правительством Сталина.

Однако независимо от того, находился ли Горький в России или в Италии, его целью всегда было спасение культурного наследия России и защита интеллектуальной элиты через образование и искусство. Он верил, что эти две вещи способны сделать людей лучше и открывают перед человечеством путь к бесконечному прогрессу. Всю свою жизнь Горький посвятил изданию бесчисленных газет, написанию истории гражданской войны, ряду коллективных работ, целью которых было рассказать русскому народу об успехах советского режима, и обширной переписке с писателями и художниками. Когда в 1927 г. он решил вернуться на родину, он готовился стать рупором идей Сталина, от которого сам он коренным образом отличался в силу того, что был писателем. Он поддерживал советский режим, чтобы обеспечить устойчивую политическую ситуацию, необходимую для осуществления литературной деятельности. Имея разные идентичности (один — схоластическую, другой — политическую), Горький и Сталин придерживались разных взглядов, несмотря на то что они были сторонниками одного и того же режима.

После возвращения Горького в Россию Сталин постоянно ссылался на его литературные теории. Горький был первым писателем, который в 1901 г. в пьесе «Мещане» вывел положительного героя, наделенного несокрушимой верой и отличавшегося от «лишних людей» в романтических произведениях, которых он обвинял в нерешительности и неверии в жизнь. Как писал Горький в «Мещанах»: «Когда я говорю — да или — нет... я это говорю не по убеждению... а как-то так... я просто отвечаю, и — только. Право! Иногда скажешь — нет! и тотчас же подумаешь про себя — разве? а может быть, — да?» [5, с. 80]

По мысли Горького, лишние люди теперь не только «лишни», но и опасны и вредны для общества. Более того, даже несмотря на то что ранние работы Горького пронизаны романтизмом, его романтизм отличается от буржуазного. Горький смешивает романтизм и реализм, создавая социалистический реализм, где реальность, с одной стороны, должна быть изображена аутентично, а с другой — подлежит идеализации и усовершенствованию. Его отношение к положительным героям и баланс между романтизмом и реализмом удовлетворяют нуждам Сталина, который посредством литературы хотел внушить народу веру в наступление коммунизма. С одной стороны, изображение правды стирает невидимую границу между читателями и литературой, делая последнюю более доступной для масс; с другой стороны, революционный романтизм означает, что русский народ убежден в конечном триумфе коммунизма. Однако Сталин и Горький по-разному понимали назначение соцреализма: для Сталина он был политическим

оружием, формирующим умы и утверждающим культ личности. Политические последователи Сталина также подчеркивали «реальность в ее революционном развитии», как писал Н. С. Хрущев по вопросам искусства:

Художник, который верой и правдой служит своему народу, не задается вопросом, свободен ли он в своем творчестве. Вопрос об этом даже не стоит: такой художник прекрасно знает, что ему делать с реальностью; ему не нужно идти на уступки или принуждать себя. Изображать реальность без колебаний в соответствии со своими коммунистическими идеалами — его естественная потребность; он тверд в своих убеждениях, выражает их и подтверждает своим творчеством [6, с. 20].

Горький выражает преданность человечеству, оставаясь в стороне от политики, и понимает соцреализм лишь как форму выражения. Возьмем, к примеру, положительных героев. В творчестве Горького есть целый ряд персонажей, которые развивают свои различные добрые качества, в то время как как положительные герои, запрашиваемые Сталиным, исключительны и стремятся лишь к торжеству социализма.

3. РАЗЛИЧНЫЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ИДЕЙ ГОРЬКОГО В КИТАЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Во второй половине 1920-х гг., когда Российская ассоциация пролетарских писателей установила гегемонию в литературе, поддерживая диалектический материализм, Китай пошел по пути развития России. С 1930-х гг., после основания Лиги левых писателей — литературной организации, которая занималась распространением марксизма, — количество переводов марксистской литературы в Китае разительно увеличилось. После того как в России в 1932 г. появился соцреализм, писатели Лево́й лиги сместили фокус с диалектического материализма на новую литературную школу. В 1933 г. Чжоу Ян (周扬)⁵ изложил свою позицию в первом издании четвертого выпуска журнала «Современность» (现代, «Сяньдай»). Чжоу объяснил причину того, что метод диалектического материализма себя исчерпал, дав характеристику соцреализма и раскрыв взаимосвязь между соцреализмом и революционным романтизмом. В статье Чжоу заявил, что, хотя Российская ассоциация пролетарских писателей выступает за развитие пролетарской литературы, невмешательство в политику и отмежевание от интеллектуалов, полагавших социализм своей главной целью, мешает развитию литературы. Замещение диалектического материализма соцреализмом не говорило о том, что его следует безоговорочно отвергнуть, но означало скорее, что форма выражения, за которую ратовала Российская ассоциация пролетарских писателей, была упразднена, поскольку вынуждала писателей признавать диа-

⁵ Чжоу Ян, он же Чжоу Циин, (1908–1989) — член Лиги левых писателей, был преданным сторонником марксизма. После основания КНР в 1949 г. он стал одним из самых поддерживаемых Мао Цзэдуном теоретиков литературы.

лектический материализм единственно верным мировоззрением. Разногласия и бюрократия в ассоциации не отвечали нуждам новой исторической эпохи. Теперь от писателей требовалось иметь свой собственный взгляд на мир, чтобы, отталкиваясь от реальной жизни, художественно изображать ее [7].

Соцреалистический подход, основанный на марксизме, фокусировался на рабоче-крестьянском классе и был основан на ожидании наступления социализма. Реальность изменилась и продолжала меняться, и это требовало от писателей наблюдать ее в динамике. Соцреализм позволял изображать правду и в движении, и в эволюции.

Более того, поскольку соцреализм был нацелен на пропаганду социализма, социалистическую литературу нужно было писать простым и доступным для масс языком. Наряду с соцреализмом Чжоу ратовал за революционный романтизм. По его мнению, эти две революционные школы не противоречили друг другу. Однако соцреализм и романтизм рассматривались как враждующие направления, поскольку ранее считалось, что реализм основан на материализме, а романтизм — на философском идеализме.

Революционный романтизм, предложенный Чжоу Яном, на первый взгляд соответствует идеям Горького, утверждая слияние романтизма и реализма. Однако, используя термин «революционный», Чжоу Ян подчеркивает политическую функцию литературы, которая должна быть орудием революционной пропаганды. Напротив, предложенное Горьким объединение двух литературных школ основано на том, что писатель хотел усовершенствовать жизнь людей посредством литературы, но не вовлекая в это политику. По отношению ко взглядам Горького на соцреализм писатели Лево́й лиги разделились на две группы. Чжоу Ян и Сяо Сань (萧三)⁶ поддерживали Сталина, подчеркивая политическую функцию литературы; в то время как Ху Фэн (胡风)⁷ и Мао Дунь (茅盾)⁸ были на стороне Горького, выступая за соединение идеи гуманизма с соцреализмом.

Отталкиваясь от теории соцреализма Горького, Чжоу Ян накладывал ограничения коммунистической идеологии на литературу, видя ее способом интерпретации идеальной реальности, которая должна наступить с приходом коммунизма. Одна из его речей, озаглавленная «Чжоу Ян: путь нашей литературы и искусства — отчет на третьем съезде деятелей литературы и искусства от 22 июля

⁶ Сяо Сань (1896–1983) — один из пропагандистов марксизма в Китае. Он учился с Мао Цзэдуном в провинции Хунань. После учился во Франции в 1920 г. и в Москве в 1923 г. Был постоянным представителем Лево́й лиги в Советском Союзе.

⁷ Ху Фэн (1902–1985) — китайский писатель и литературный критик. Посвятил свою жизнь изучению теории литературы и написал множество работ о поэзии, романах, эссе и т. п., самым известным из которых было «Письмо в триста тысяч слов» (三十万言书).

⁸ Мао Дунь (1896–1981) — китайский писатель и литературный критик. В начале XX в. он специализировался на распространении западных теорий в Китае, а затем сосредоточился на марксизме. Написал множество романов, эссе и драм. Самые известные его произведения: «Дикая роза» (野蔷薇, 1929), «Разочарования» (幻滅, 1927) и «Перед рассветом» (子夜, 1933).

1960 г.», открывается фразой: «Наше искусство должно создавать персонажей, способных в максимальной степени выразить идею пролетарской революции» [9]. В этой речи Чжоу Ян подчеркнул, что литература составляет единое целое с идеологией и политикой. По поводу гуманизма он заявил, что современный гуманизм приобрел классовое содержание, из чего следует, что нужно отличать гуманизм пролетарский от гуманизма капиталистического. Чжоу Ян считает Горького основателем соцреализма и закладывает его идеи в основу теоретической базы китайского реализма 1930-х. Однако он также настаивает на классовой природе литературы, чего не было у Горького, согласно которому правительство не должно позволять себе оценивать творчество писателей [9].

Идеи Чжоу Яна были подхвачены Сяо Санем, который, в противоположность тем, кто защищал свободу творчества, был убежден, что, по мысли Горького, литература принадлежит обществу, нации и пролетарскому классу. В статье, озаглавленной «Мнение Горького об эстетике социализма» (高尔基的社会主义底美学观), опубликованной в первом издании журнала «Китайская культура» (中国文化), Сяо Сань обозначил, что, с точки зрения Горького, высшая форма искусства, в которой нуждаются люди, — это служение революции [8, с. 164]. Он также подчеркнул, что литературные идеи и эстетические критерии Горького предполагают, что высочайшее, правдивое искусство состоит на службе революции. Оба писателя исказили смысл «права приукрашивать жизнь, изображая ее лучше, чем она есть», как его понимал Горький, забывая о важности чистоты литературы и гуманизма, которую он подчеркивал.

Чжоу Ян и Сяо Сань, как и Сталин, считали литературу политическим оружием, чье назначение — служить классовой борьбе и революции. Согласно Чжоу Яну, литература должна отражать марксистскую идеологию и служить политике, тогда как Сяо Сань сводил положительных героев в творчестве Горького к тому типу прогрессивных персонажей, которые целиком посвящают себя революции. Оба писателя, взяв за основу теоретические идеи Горького, пошли дальше, чем те, кто защищал свободу творчества, утверждая, что литература должна служить политике, но обошли вниманием тот факт, что Горький разделял литературу и политику.

Однако отмежевание от политики не означало того, что Горький отрицал связь между политикой и творчеством, поскольку он однажды написал, что новая литература должна оставаться индивидуальной в отношении формы и социалистически-ленинистской в отношении основополагающих идей [4, с. 208]. Творчество может отражать политическую идеологию, потому что это часть человеческой жизни, но оно должно всегда сохранять различные индивидуальные формы, которые могут быть обогащены широтой мысли для непрерывного мощного развития [4, с. 208]. Вместо этого Чжоу Ян и Сяо Сань полагают, что литература должна находиться в подчиненном положении по отношению к политике, и, следовательно, интерпретируют идеи Горького совершенно неправильно.

В отличие от Чжоу Яна и Сяо Саня, Ху Фэн и Мао Дунь были ближе к горьковскому пониманию идей гуманизма. Хотя Ху Фэн был убежден, что литература

должна идти об руку с революцией и коммунизмом, он настаивал, что писатели не должны заниматься исключительно пропагандой коммунистической идеологии. Они скорее должны отталкиваться от жизни и создавать произведения, повествующие о лучшем будущем. Он винил тех, кто считал литературу политическим орудием, в том, что они ее схематизируют и утверждал, что писатели не должны пренебрегать реальной жизнью. Сборник Ху Фэна, озаглавленный «Литература и жизнь», включает три статьи, и из их названий абсолютно понятно, каково его мнение о взаимоотношениях литературы и жизни. Первая статья под названием «Искусство и литература происходят из жизни» посвящена истокам искусства. Автор приводит в качестве примера А. С. Пушкина, великого русского поэта, который не склонил голову перед Николаем I и не стал воспевать Российскую империю. Напротив, непокорность Пушкина подчеркнула мрак реакции, возникшей в результате провала декабристов в 1825 г., и продемонстрировала, что поэт показывал ту жизнь, которая его окружала. Автор также размышляет о двух девизах, возникших в рамках Движения новой литературы: «искусство для жизни» и «искусство ради искусства». Согласно автору, искусство для жизни возникло как реакция на мрачность и жестокость феодальной власти, а идея искусства ради искусства, обусловленная расцветом буржуазии, возникла для выражения субъективных мыслей как свобода, иллюзия и энтузиазм или для манифестации индивидуалистского самоощущения. Оба девиза опирались на реальную жизнь [10, с. 5].

Во второй статье под названием «Литература и искусство отражают жизнь» (文艺是反映生活的) автор утверждает, что развитие литературы и искусства идет рука об руку с развитием общества. Следовательно, литература каждой эпохи всегда характеризуется обликом этой эпохи [10, с. 33]. Прекрасное произведение состоит из темы, языка и формы, при этом тема должна включать материал, взятый из реальной жизни и индивидуального образа мыслей автора; язык, опирающийся на разговорную народную речь, должен быть простым и понятным. Что касается формы, Ху Фэн превозносит эссе (杂文) Лу Синя, отмечая, что в них использована форма, делающая изменения в жизни наглядными и доступными для критики.

В третьей статье, озаглавленной «Литература и искусство выше жизни», автор критикует фашизм как причину краха, разрушения и разложения литературы, как нечто отделяющее ее от реальной жизни и делающее ее инструментом пропаганды фашистской идеологии. Кроме того, он утверждает, что вместо того, чтобы подражать жизни, литература способна демонстрировать прогресс в жизни и нащупывать в ее невыразимой путанице нить, соединяющую прошлое с настоящим и будущим. Он также утверждает, что литературу нужно ставить превыше жизни, чтобы у нее было достаточно сил двигать последнюю вперед [10, с. 71–72].

В этих статьях Ху Фэн заявляет, что литература тесно связана с жизнью. Если бы жизнь определялась революцией, тогда литература, в дополнение к изображению человеческих поступков и классовой среды, должна была бы показы-

вать читателям правильное направление, в котором им нужно двигаться. Однако, поскольку литература довлеет самой себе, она не должна иметь классовой природы или быть политическим инструментом. В статье, озаглавленной «Каков вклад Горького в историю литературы?» (高尔基在文学史上加上了什么?), Ху Фэн писал:

Союз обыденного и особенного, соединение индивида и общества и химические реакции между субъективностью и объективностью — вот что такое соцреализм, наследие, оставленное Горьким, который посвятил всю свою жизнь вписыванию разнородного опыта человеческой борьбы в развитие истории литературы... он обладает способностью заставить литературу служить великой цели перекówki людей. Так что литература и в самом деле может быть соединена с политикой (цит. по [8, с. 166]).

Автор трактует идеи Горького так, как если бы литература, уподобляемая резервуару, в котором содержится политика (но не только она), обладала сложностью и многогранностью, с которой она рисует своим читателям прекрасное будущее, основанное на объективных фактах. Союз литературы и политики должен не пропагандировать государственную идеологию, но изменять людей для их совершенствования.

Мысль Ху Фэна была подхвачена Мао Дунем, который добавил, что предложенный Горьким реализм направлен на упразднение презренных и жестоких социальных явлений, чтобы убедиться, что человечество может вести счастливую жизнь. В статье «Горький и реализм» Мао Дунь писал:

Это именно потому, что он существует ни для чего другого, кроме как для жизни как таковой, — чтобы был прогресс, чтобы сделать общественную жизнь человечества более разумной и счастливой, чтобы удостовериться, что мы можем лучше проявлять доброту и красоту человечества, и упразднить подлость и жестокость, — следовательно, он лучше понимает греховность мира и жизни (цит. по [8, с. 167]).

Таким образом, Мао Дунь правильно трактует гуманизм Горького, объясняя, что Горький понимает литературу как литературу для жизни, в которой людей необходимо направлять, чтобы они могли отличать добро от зла и достигать более высокой ступени развития. Это соответствует мысли Горького о том, что образование и искусство могут делать людей лучше и вести человечество к безграничному прогрессу [4, с. 228]. О взаимосвязи литературы и политики он рассуждает в статье, озаглавленной «Литература и политическое общество» (文学与政治生活), на примере русского философа П. А. Кропоткина (1842–1921) и болгарского поэта И. Вазова (1850–1921), ссылаясь на венгерскую и норвежскую литературу и чешскую драму. По его мнению, литературное произведение должно включать в себя политический и социальный элементы, потому что они связаны с развитием общества. Политическое разложение и мрак можно показывать через изображение общества, как это делалось в литературе XIX в.; можно также описывать политическую и национальную независимость, как об этом сви-

детельствуют примеры венгерского интеллектуала или норвежских писателей XIX в. [11, с. 177].

Вслед за идеями Ху Фэна и М. Горького, Мао Дунь не отрицает взаимосвязь между литературой и политикой и признает влияние среды на литературное произведение. Однако он отрицает, что литература — это инструмент, который служит определенной цели; как он писал в вышеупомянутой статье: «...утилитарное понимание литературы неверно, но совершенно неверно и то, что произведения, имеющие политическое и социальное значение, должны быть выброшены из дворца искусства» [11, с. 176]. Более того, он критикует в литературе формализм (公式主义), к которому стремились некоторые писатели Лево́й лиги, убежденный, что формализм может лишить литературное произведение всякой ценности. В статье «О письме» (关于写作) он писал, что, для того чтобы приблизиться к реальной жизни, и содержание, и стиль литературного произведения должны быть свободны от формализма:

Некоторые произведения, написанные за полтора года, прошедшие с распада обществ «Творчество» и «Солнце» и основания «Лиги левых писателей», по-прежнему весьма поверхностны, а их структура и стиль не свободны от цепей «формализма» <...> то, что после своей трансформации «Творчество» и «Солнце» понимают письмо как «синтез политической пропаганды» и «формалистской структуры или замаскированных персонажей», — это ошибка! [12, с. 310]

В отличие от Чжоу Яна и Сяо Саня, Мао Дунь подчеркивает, что литература не находится в подчиненном положении по отношению к политике и не должна становиться орудием пропаганды. Это показывает, что его идеи были созвучны идеям Горького.

И Ху Фэн, и Мао Дунь трактовали идеи Горького в более сложном ключе, чем Чжоу Ян и Сяо Сань, подчеркивая присущий горьковскому реализму гуманизм. Они смогли обнаружить гуманизм в идеях Горького, поскольку, будучи наследниками «движения 4 мая», брали на вооружение идею литературы «для жизни».

Такое различное понимание идей Горького Чжоу Яном и Сяо Санем, с одной стороны, и Ху Фэном и Мао Дунем — с другой, обусловлено их разным отношением к политике, которое было связано с тем, что они по-разному себя идентифицировали: первые — скорее как политиков, чем литераторов, последние же — как просто писателей. Чжоу Ян и Сяо Сань, ратуя за политику, хотели, чтобы коммунистическая партия во главе с Мао Цзэдуном стала правящей и обеспечила победу национальной революции. Поэтому литература им была нужна как орудие социалистической пропаганды, чтобы сформировать умы и заставить их поверить в превосходство коммунизма. Ху Фэн и Мао Дунь, напротив, были больше сосредоточены на собственном творчестве и убеждены, что литература способна изменить жизнь китайцев к лучшему. Поэтому их целью было создание массовой литературы для не-интеллектуалов, чтобы научить менее образованных людей лучше понимать реальную жизнь и окружающую их среду и дать им

уверенность в будущем. В действительности идеи Ху Фэна и Мао Дуня ближе к идеям Горького, который также хотел при помощи литературы просветить русский народ в вопросах культуры и искусства, а не только политики.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В 1930-х гг. социалистический реализм сначала установился в России, а затем, благодаря распространению марксизма, был внедрен в Китае. Лига левых писателей, основанная в 1930 г., стала основным объединением, переводившим марксистскую и советскую литературу, значительную часть которой составляло творчество М. Горького. Писатели Лево́й лиги считали Горького основоположником соцреализма, поскольку он также имел большое значение в России благодаря своему вкладу в литературу и поддержке социалистического режима. Хотя в своем творчестве он недвусмысленно поддерживал правление И. В. Сталина, он не ставил литературу в зависимость от политики. Скорее, он понимал ее как выразительное средство, при помощи которого можно изменить жизнь людей к лучшему посредством культуры и искусства.

В трактовке горьковского понимания соцреализма писатели Лево́й лиги разделились на два лагеря. Чжоу Ян и Сяо Сань приняли сторону Сталина, подчеркивая политическую функцию литературы. В противоположность им Ху Фэн и Мао Дунь поддерживали Горького, ратуя за слияние гуманизма с соцреализмом. Первые, как политики, понимали идеи Горького так: литература должна состоять на службе революции и происходить из пролетарской среды, чтобы контролировать умы. При этом они пренебрегали гуманизмом, присущим идеям Горького. Вторые же, напротив, будучи наследниками «движения 4 мая», отрицали формализм в литературе и ее подчиненность политике, полагая, что литература должна отталкиваться от реальной жизни и транслировать идеи, возвышающиеся над текущей жизнью, с тем чтобы повысить осведомленность человечества о реальности. В действительности, по сравнению с Чжоу Яном и Сяо Санем, Ху Фэн и Мао Дунь понимали идеи Горького более полно и близко к самому Горькому.

Литература

1. 杜吉刚, 周平远. “左联”时期国际路线下的马克思主义文论译介 // 南昌大学学报. 2013. 第44卷. 第5期 [Ду Цзиган, Чжоу Пинъюань. К переводу марксистских теорий под международным руководством в период «Лево́й лиги» // Наньчан дасюэ сюэбао, 2013. Т. 44. № 5. С. 110–116]. (На кит. яз.)
2. 周扬, 萧三. 高尔基的二三事. 桂林: 文學連叢社, 1946 [Чжоу Ян, Сяо Сань. Две-три вещи Горького. Гуйлинь: Вэньсюэ лянъцун шэ, 1946]. (На кит. яз.)
3. Zekulin G. Socialist Realism // Soviet Studies. 1960. Vol. 11. No. 4. P. 432–442.
4. Yedlin T. Maxim Gorky: A Political Biography. Westport: Praeger, 1999.
5. Gorky M. Petty Bourgeois. Moscow: Progress Publ., 1978.
6. Sinjavskiy A. Che Cos'è il realismo Socialista / translated by Gino de Sanctis. Roma: Unione Italiana per il Progresso della Cultura, 1966.

7. 周起应. 关于“社会主义的现实主义与革命的浪漫主义”// 现代. 1933. 第4卷. 第1期. 21–31页 [Чжоу Цзин. О социалистическом реализме и революционном романтизме // Сяньдай, 1933. Т. 4. № 1. С. 21–31]. (На кит. яз.)
8. 侯敏. 中国左翼文学对高尔基“社会主义现实主义”接受之考辨// 中国现代文学研究丛刊. 2017, 第9期, 159–168页 [Ху Минь. Размышления о рецепции «социалистического реализма» Горького в китайской литературе Левого лиги // Чжунго сяньдай вэньсюэ яньцзю цункань, 2017. № 9. С. 159–168]. (На кит. яз.)
9. 周扬. 周扬: 我国社会主义文学艺术的道路——1960年7月22日在中国文学艺术工作者第三次代表大会上的报告(之二) [Чжоу Ян. Чжоу Ян: путь нашей литературы и искусства — доклад на Третьем всекитайском съезде деятелей литературы и искусства от 22 июля 1960 года (часть 2)]. URL: http://www.cflac.org.cn/wdh/cflac_wdh-2th_Article-02.html (дата обращения: 08.05.2021). (На кит. яз.)
10. 胡风. 文学与生活. 上海: 生活书店, 1936. [Ху Фэн. Литература и жизнь. Шанхай: шэнхо шудянь, 1936]. (На кит. яз.)
11. 茅盾. 茅盾散文选. 上海: 译林出版社. 2015. [Мао Дунь. Антология эссе Мао Дуня. Шанхай: Илин чубаньшэ, 2015]. (На кит. яз.)
12. 茅盾. 茅盾文艺杂论集(上) 上海: 上海文学艺术出版社, 1981. [Мао Дунь. Собрание эссе Мао Дуня о литературе и искусстве. Т. 1. Шанхай: Шанхай вэньсюэ ишу чубаньшэ, 1981]. (На кит. яз.)

References

1. Du Jigang, Zhou Pingyuan. Translations of Marxist Theories under International Leadership in the “Left League” Period. *Journal of Nanchang University*. 2013. Vol. 44. No. 5. P. 110–116. (In Chinese)
2. Zhou Yang, Xiao San. *Two or Three things of Gorky*. Guilin, Wenxue liancong she, 1946. (In Chinese)
3. Zekulin G. Socialist Realism. *Soviet Studies*, 1960. Vol. 11. No. 4. P. 432–442.
4. Yedlin T. *Maxim Gorky: A Political Biography*. Westport, Praeger, 1999.
5. Gorky M. *Petty Bourgeois*. Moscow, Progress Publ., 1978.
6. Sinjavskiy A. *Che cos'è il realismo socialista* / translated by Gino de Sanctis. Roma, Unione italiana per il progresso della cultura, 1966. (In Italian)
7. Zhou Qiyang. About socialist realism and revolutionary romanticism. *Les Contemporains*, 1933. Vol. 4. No. 1. P. 21–31. (In Chinese)
8. Hou Min. Reflection on the Reception of Gorky’s “Socialist Realism” in the Chinese Literature of the Left-wing League. *Modern Chinese Literature Studies*. 2017. No. 9. P. 159–168. (In Chinese)
9. Zhou Yang. *Zhou Yang: the Path of our Literature and Art — the Report of the Third Assembly of Writers and Artists on 22 July 1960 (Part 2)*. URL: http://www.cflac.org.cn/wdh/cflac_wdh-2th_Article-02.html (accessed: 08.05.2021). (In Chinese)
10. Hu Feng. *Literature and Life*. Shanghai, Shenghuo shudian, 1936. (In Chinese)
11. Mao Dun. *The Anthology of Mao Dun's Essays*. Shanghai, Yilin chubanshe, 2015. (In Chinese)
12. Mao Dun. *The collection of Mao Dun's Literary and Artistic Essays*. Shanghai, Shanghai wenxue yishu chubanshe, 1981. Vol. 1. (In Chinese)

Перевод М. Д. Андреевой

ЛИТЕРАТУРЫ СТРАН ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА И ЮВА: ПРОШЛОЕ И НАСТОЯЩЕЕ

Борькина А. Ю.

(Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Россия)

ХРОНОТОП ДОРОГИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДЗИППЭНСЯ ИККУ («ТО:КАЙДО:ТЮ: ХИДЗАКУРИГЭ») И ОКАМОТО КАНОКО («ТО:КАЙДО: ГОДЗЮ:САНЦУГИ»)

Аннотация: В центре повествования двух рассматриваемых произведений, «То:кайдо:тю: хидзакуригэ» (1802–1809) Дзиппэнся Икку (1765–1831) и «То:кайдо: годзю:санцуги» (1938) Окамото Канoko (1889–1939), — путешествие персонажей по тракту То:кайдо:, важной транспортной артерии Японии, связывавшей восточную часть страны с западной. Несмотря на то что произведения относятся к совершенно разным жанрам (*коккэйбон* и *тампэн сё:сэцу* соответственно) и их разделяют более ста лет, пространство тракта То:кайдо: в некотором отношении становится для них объединяющим элементом; при этом способы выражения и функционирования хронотопа дороги варьируются у обоих авторов, обнаруживая как различия, так и ряд сходств. «То:кайдо:тю: хидзакуригэ» демонстрирует широкую панораму поселений на То:кайдо:, предстающих перед читателем в глазах двух главных героев, комичной пары эдосцев, явно знаменующих собой отсылку к произведению XVII в. «Тикусай». Тракт То:кайдо: у Дзиппэнся Икку является своеобразным «антимиром» — гротескным, карнавальным измерением, где довлеют чувственные наслаждения и юмор. Пространство здесь дискретно, при этом оно «действует» наравне с героями, помещая их в те или иные комические ситуации; время в хронотопе — линейное и «бесконечное» авантурное время, сосредоточенное прежде всего на ощущении чистой бытийности настоящего. В рассказе «То:кайдо: годзю:санцуги», напротив, на фоне То:кайдо: разворачивается «микромир» героини; путешествие вглубь ее душевных переживаний. Пространство все так же дискретно; время — нелинейно и ретроспективно. Имеется и аллюзия к знаменитому литературному путешествию из «Тикусай», однако в новом прочтении: персонажам — врачу Тикусаю и его спутнику — уподобляются теперь героиня и ее муж. Вместе с героями прошлого и настоящего, перемещающимися по То:кайдо: как в реальности, так и в воображении, героиня наконец находит собственный голос и свое место в постоянно меняющемся мире.

Ключевые слова: тракт То:кайдо:, литература о путешествиях, Дзиппэнся Икку, Окамото Канoko, хронотоп дороги.

Borkina Anastasia

(HSE University, Russia)

**THE CHRONOTOPE OF ROAD IN THE WORKS OF JIPPENSHA IKKU
(*TŌKAIDŌCHŪ HIZAKURIGE*) AND OKAMOTO KANOKO (*TŌKAIDŌ GOJYŪSANTSUGI*)**

Abstract: In the center of the works studied, *Tōkaidōchū hizakurige* by Jippensha Ikku and *Tōkaidō gojyūsantsugi* by Okamoto Kanoko, lies a journey of the characters along the Tōkaidō road. Despite the fact that the two works are of different genres and are more than one hundred years apart from each other, the space of the Tōkaidō road is a common element for them, wherein the ways of expression of the chronotope of the road varies for both authors. The Tōkaidō road in Ikku's work is a specific "anti-world" — a grotesque, carnival dimension, where sensuous pleasures and humor rule. The dimension here is discrete, the time in this chronotope is linear and "endless". In *Tōkaidō gojyūsantsugi*, in opposite, amidst the Tōkaidō road, a "micro-world" of a heroine, a journey into the deepest layers of her soul is taking place. With the heroes of past and present, wandering along the road in reality and in fantasy, the heroine finally finds her own place in the changing world.

Keywords: Tōkaidō road, travel literature, Jippensha Ikku, Okamoto Kanoko, chronotope of the road.

ВВЕДЕНИЕ

В японской литературной традиции с древности весьма значительное место занимали произведения о путешествиях. Зародившись в форме путевых дневников аристократов и паломников, литература о путешествиях на протяжении долгого времени имела активное хождение в разнообразных воплощениях. Помимо дневников, особую популярность имели литературные произведения о достопримечательностях, путевые заметки (*до:тю:ки*, 道中記), напоминавшие путеводители, и собственно художественные произведения о путешествиях [1, с. 90]. Подобные сочинения могли строиться вокруг поездок в разные японские провинции, однако, несомненно, одним из наиболее частых маршрутов, описываемых в литературе о путешествиях, был тракт То:кайдо: (東海道) — важная транспортная артерия Японии, связывавшая восточную часть страны с западной. По То:кайдо: многочисленные странники отправлялись из новоиспеченной сёгунской столицы Эдо в старую императорскую столицу Киото, проходя по пути своего следования так называемые «пятьдесят три почтовые станции То:кайдо:» — крупные и мелкие населенные пункты у тракта, которые первоначально использовались в утилитарных целях, прежде всего для того, чтобы переменить лошадей; а затем выросли в полноценные поселения.

Путешествие персонажей по тракту То:кайдо: находится в центре повествования двух рассматриваемых произведений, «То:кайдо:тю: хидзакуригэ» (東海道中膝栗毛, «На своих двоих по тракту То:кайдо:», далее — «Хидзакуригэ», 1802–1809) автора-гэсакуся (戯作者) Дзиппэнса Икку (十返舎一九, 1765–1831) и «То:кайдо: годзю:санцуги» (東海道五十三次, «Пятьдесят три станции

То:кайдо:», 1938) писательницы Окамото Каноко (岡本かの子, 1889–1939). Несмотря на то что произведения относятся к совершенно разным жанрам и их разделяют более ста лет, пространство тракта То:кайдо: в некотором отношении становится для них объединяющим элементом; при этом способы выражения и функционирования этого пространства варьируются у обоих авторов, выявляя как различия, так и ряд сходств. В данной статье репрезентация тракта То:кайдо: в вышеупомянутых произведениях будет рассмотрена в рамках введенного М. М. Бахтиным понятия «хронотоп», под которым понимается существенная взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе. Внутри этого понятия выделяется в том числе обладающий специфическими характеристиками хронотоп дороги [2, с. 248].

«ТО:КАЙДО:ТЮ: ХИДЗАКУРИГЭ»: КАРНАВАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО И БЫТОВОЕ ВРЕМЯ

Произведение Дзиппэнся Икку «То:кайдо:тю: хидзакуригэ» относится к жанру *коккэйбон* (滑稽本, «забавные книги»), который был одним из наиболее популярных видов развлекательной прозы эпохи Токугава (1603–1867), *гэсаку* (戯作). «Забавные книги» зародились в конце XVIII в. как комическая проза для горожан, при этом в числе их главных особенностей выделялись крупные диалоговые фрагменты, мастерски воспроизводившие живую, разговорную речь; грубоватый юмор; сосредоточенность сюжета вокруг низменных, практических сторон жизни. Одним из наиболее популярных сюжетов для *коккэйбон* были путешествия. Эпоха Токугава — время, когда Япония была закрыта как для посещения иностранцами, так и для выезда, при этом в стране воцарились относительные мир и спокойствие по сравнению с предшествовавшими феодальными междоусобицами — стала периодом настоящего «бума» путешествий по стране. В связи с этим наблюдался и новый всплеск популярности литературы о путешествиях. Вот как, например, говорит об этой тенденции во вступлении к «Хидзакуригэ» Дзиппэнся Икку:

И как не шелохнется ни один волосок на голове, так и на дорогах в нынешнее мирное время все спокойно. Славные подвиги воинов былых эпох сохранились лишь на красочных столичных гравюрах, а луки и деревянные мечи отданы в храмы в качестве подношения могущественным божествам... Ну что же, в такие времена грех не объехать живописные места и знаменитые горы всех провинций — так последуем же в путь за двумя неразлучными друзьями, чтобы потом, когда мы состаримся и облысеем, было что рассказать за чашечкой чая о благих делах нынешнего правления [Пер. по: 3, с. 51].

«То:кайдо:тю: хидзакуригэ» демонстрирует широкую панораму поселений на тракте То:кайдо:, представляющих перед читателем в глазах двух главных героев, Ядзиро:бэя (弥次郎兵衛) и Китахати (北八/喜多八), путешествующих из Эдо на запад, в Киото и Осаку. Сюжет произведения разворачивается вокруг юмористических ситуаций, в которые попадают или которые наблюдают герои на

протяжении своего пути. Кроме того, поскольку, как уже упоминалось выше, в читательской среде того времени существовал повышенный интерес именно к практической стороне жизни, *коккэйбон* Дзиппэнся Икку наполнен подобного рода деталями: скрупулезными перечислениями населенных пунктов, знаменитых мест *мэйсё* (名所) или известных товаров каждой провинции *мэйбуцу* (名物), цен на те или иные услуги и т.п. Некоторые исследователи даже причисляют «То:кайдо:тю: хидзакуригэ» к так называемым «художественным путеводителям» — произведениям, которые в занимательной форме знакомят читателя с особенностями быта и традициями разных японских провинций [1, с. 100]. «Хидзакуригэ» нельзя назвать новаторским в этом отношении — довольно большая доля его успеха была связана с удачным заимствованием и внедрением мотива путешествия из более ранних работ подобного рода — «Тикусай» (竹齋, 1615–1624) Томияма До:я (富山道冶, 1585–1634) и «То:кайдо:мэйсёки» (東海道名所記, «Записки о достопримечательностях То:кайдо:», 1660) Асаи Рё:и (浅井了意, ?–1691), также построенных вокруг странствий комичной пары героев-мужчин по То:кайдо:. Однако, в отличие от этих произведений, действительно представляющих собой по большей части путеводители, иногда прерываемые забавными диалогами персонажей, «Хидзакуригэ» по своей сути является художественным сочинением с элементами практического руководства для путешественников. Как отмечает исследователь Накамура Юсихико, сочинение Икку, которое первоначально действительно могло задумываться в качестве путеводителя, основанного на поездке писателя в Хаконэ, с выходом продолжений перешло в разряд художественных произведений и, скорее всего, пользовалось популярностью среди тех, кому уже доводилось путешествовать по стране [4, с. 134].

Все многочисленные персонажи «Хидзакуригэ» существуют и взаимодействуют между собой в особом пространстве тракта То:кайдо:. Как классический хронотоп дороги, То:кайдо: представляет собой точку завязывания сюжета и место совершения событий. В качестве главных характеристик этого пространства стоит отметить его дискретность и линейность. Измерение То:кайдо: в «Хидзакуригэ» существует только в рамках последовательного перемещения персонажей из одной локации в другую, при этом то, что находится между опорными точками маршрута, удаляется лишь скудных фраз вроде «вскоре герои добрались до следующего поселения». Путь героев, таким образом, одновременно прерывист и бесконечен — дорога как будто отсутствует, сводясь лишь к каждому последующему пункту назначения, но движение, вечное и поступательное, не прекращается и никогда не поворачивает вспять. Подобная репрезентация была весьма характерна для японской литературы и изобразительного искусства.

Тракт То:кайдо: у Дзиппэнся Икку является своеобразным «антимиром» — гротескным, карнавальным измерением, где преобладают чувственные наслаждения и юмор [5, с. 10–12]. Будучи, в рамках хронотопа дороги, конкретным пространством, имеющим непосредственное отношение к героям, дорогой, на фоне которой разворачивается широкая картина быта в родной стране, измерение То:кайдо: в произведении Икку существует еще и как многомерное пространство,

на разных уровнях осмеивающее и искажающее реальность. Противопоставление «мира» и «антимира» происходит уже на этапе репрезентации реалистичной бытовой жизни в японских провинциях. Быт сам по себе может восприниматься как «иной мир», тогда как контраст жизни и нравов в столице и в провинции представляется еще более заметным. Столкновение главных героев, предстающих в образе столичных снобов (на деле оказывающихся еще более невежественными, чем жители японской глубинки), с «другим миром» воплощается в комичном незнании ими особенностей провинциального быта и традиций.

Другой важный уровень хронотопа «Хидзакуригэ», в рамках которого создается гротескный, карнавальный мир произведения, — это измерение «комедии положений». Пространство здесь «действует» наравне с героями, помещая их в те или иные комические ситуации и выворачивая наизнанку общественные устои и представления о мире. Тракт То:кайдо: и его почтовые станции становятся здесь практически самостоятельными персонажами, которые испытывают протагонистов всеми возможными приключениями. Именно в таком перевернутом пространстве становится возможной критика социального и политического устройства, например осмеяние главными героями представителей привилегированных сословий — воинов и буддийских священников.

Не менее важное значение для анализа хронотопа «Хидзакуригэ» имеет время, в котором существуют и коммуницируют персонажи. Время в произведении Дзипэнся Икку можно рассматривать как линейное и «бесконечное» бытовое время, раздробленное на отдельные отрезки, которые охватывают единичные бытовые эпизоды, перпендикулярные основному стержню [2, с. 279] — движению героев по То:кайдо:. Использование темпорального прогресса как двигателя сюжета, задающего скорость и ритм повествования — типичный прием для литературы *гэсаку*, берущий свое начало еще в повестях о «веселых кварталах» *сярэбон* 洒落本 [6, с. 50]. В «Хидзакуригэ» Икку также уделяет пристальное внимание временной маркировке, в особенности обозначениям начала и конца дня (рассвет/закат). При этом начало дня обычно представляет собой нарративный связующий элемент — время разрешения конфликта, например покидание героями очередного постоянного двора или начало продвижения на новом отрезке пути. Конец же дня, наоборот, становится моментом завязывания конфликта — прибытие вечером на постоянный двор зачастую предвещает для героев грядущие ночные авантюры: употребление алкоголя, взаимодействие с другими гостями, общение с женщинами, а иногда даже и встречу со сверхъестественным.

Протагонисты «Хидзакуригэ» существуют в особом «непрерывном» временном измерении. На протяжении своего длительного литературного путешествия Ядзиро:бэй и Китахати совершенно не изменяются — ни внешне, ни внутренне, равно как и окружающий мир помещает их в повторяющиеся ситуации и типичные конфликты. Такая позиция героев может иметь как художественное, так и сугубо практическое обоснование. С одной стороны, в рамках повествования «Хидзакуригэ» Ядзиро:бэй и Китахати представляют собой внешние, «внебытовые» фигуры, наблюдающие и время от времени в игровой форме взаимодейству-

ющие с частной бытовой жизнью провинциалов на тракте То:кайдо:.. Максимально расплывчатые, маргинальные с точки зрения жесткой сословной иерархии токугавского общества, образы протагонистов вкупе с мотивом их путешествия и постоянным использованием таких сюжетных ходов, как подслушивание, подсматривание, «снятие стен» (часто в буквальном смысле — любопытные Ядзиро:бэй и Китахати могут из-за своей неуклюжести ломать тонкие стенки и ширмы на постоянных дворах и в чайных домиках) обеспечивают героям доступ к наблюдению бытового мира. Таким образом, глазами главных героев читателю показана максимально широкая панорама быта и нравов тогдашней Японии. С другой стороны, говоря о литературе *гэсаку*, нельзя забывать и о коммерческой стороне вопроса, которая часто становилась для авторов-*гэсакуся* определяющей в выборе тех или иных художественных стратегий. После успеха первых двух книг «Хидзакуригэ» Дзиппэнся Икку поставил выпуск новых частей на поток — продолжения выходили вплоть до 1822 г. — поэтому помещение главных героев во «вневременное» пространство было решающим фактором, обеспечившим возможность публикации все новых и новых частей полюбившегося читателям произведения. Литература была для Икку основным источником заработка, поэтому подобную необходимость также стоит принимать во внимание.

«ТО:КАЙДО: ГОДЗЮ:САНЦУГИ»: НОСТАЛЬГИЯ КАК ПУТЬ ОБРЕТЕНИЯ СОБСТВЕННОГО «Я»

Новелла (*тампэн сё:сэцу*, 短編小説) Окамото Каноко «То:кайдо: годзю:санцуги» была впервые опубликована в журнале «Новая Япония» («Син Нихон», 新日本) в 1938 г. Произведение строится вокруг фигуры героини, имя которой не называется, и повествует о ее четырех путешествиях с мужем по тракту То:кайдо:.. Муж героини по специальности — этнограф, изучает историю развития культуры путешествий в Японии, в связи с чем и предпринимает регулярные поездки из Токио в провинцию. Первое совместное путешествие происходит еще до свадьбы: с конца апреля до начала мая герои посещают Сидзуоку (静岡) и Симаду (島田). Вторая поездка — сразу после свадьбы: в июне герои отправляются в Фудзикаву (藤川) и Мия (宮). Третий раз героиня проезжает по То:кайдо: после смерти отца, на дворе конец ноября, и они с мужем оказываются в Камэяме (亀山) и Кусацу (草津). Наконец, в последнее путешествие супруги отправляются зимой через двадцать с лишним лет после третьей поездки, и посещают Нагою (名古屋) и Кувану (桑名).

«То:кайдо: годзю:санцуги», в отличие от «Хидзакуригэ», представляет читателю гораздо более подробные описания самих маршрутов перемещения героини и ее мужа. Пространство То:кайдо: постепенно утрачивает свою дискретность, приобретая скорее образ непрерывного потока связанных между собой ретроспекций. Героиню, чьими глазами воспринимаются путешествия, гораздо больше интересуют теперь лирические пейзажные зарисовки, воспоминания о тех или иных исторических событиях или личностях, связанных с местами,

которые она проезжает. Однако не чужд ей и традиционный для эдосской литературы о путешествиях прагматизм — например, повсеместно в тексте новеллы встречаются упоминания о знаменитых местных товарах *мэйбуцу*. Многие из них остались неизменными со времен литературы более ранних эпох, в том числе и «Хидзакуригэ». Так, героиня Окамото Каноко отмечает лепешки-*моти* из Абэкавы (安倍川) (в аналогичном эпизоде «Хидзакуригэ» герои, заплатив за них втридорога, оказываются обмануты) или картофельный суп из Марики (丸子) (в «Хидзакуригэ» — сцена драки супругов в чайном домике, где подают этот суп). С некоторой грустью героиня, однако, говорит и о постепенном упадке, об уходе в прошлое традиций и обычаев, например:

Что до Наруми, некогда славившегося своими тканями в белую крапинку, то теперь там остались всего одна-две лавки, торгующие ими. А ведь раньше во всех этих домах в старинном стиле, уныло тянувшихся вдоль дороги, изготавливали ткани, и владельцы их процветали. Так сказал нам рикша [Пер. по: 7].

Если в «Хидзакуригэ» все события воспринимаются героями непосредственно, в реальности настоящего, героиня «То:кайдо: годзю:санцуги» постоянно обращается к своим воспоминаниям о путешествиях, перемежая рассказы о прошлом с жизнью в настоящем, где ей около сорока лет и она находится на пути в Кувану. Не меньшее значение для формирования хронотопа То:кайдо: в новелле имеют и беседы героев с мужчиной по имени Сакураи (作楽井), заядлым путешественником, вот уже более двадцати лет разъезжающим по тракту.

Есть на То:кайдо: люди особого склада, странники по натуре, и их довольно много — объяснил мне муж [Пер. по: 7].

Сакураи, будучи таким странником, становится для героини проводником в понимании истинного смысла путешествия, дороги одновременно как возвращения к своим историческим корням и движения жизни [8, с. 306]. Сакураи — олицетворение человека из прошлого, хранителя традиций То:кайдо: и его поселений, а его сын — воплощение «странника» в новом прочтении: очарованный красотой То:кайдо: и его историей, он намеревается сделать его «величайшим туристическим маршрутом новой Японии».

Одновременно с реальным опытом странствий, собственным и транслируемым Сакураи, героиня переживает и метафизическое путешествие, выражающееся прежде всего в воспоминаниях о тех или иных выдающихся деятелях, связанных со знаменитыми местами То:кайдо:. Исследователи насчитывают 53 персонажа (по количеству почтовых станций тракта), как реальных, так и фантастических, с которыми «встречается» на То:кайдо: героиня, которая в финале становится одной из них — этих путников, увековеченных в дороге тем или иным образом [9, с. 193]. Прежде всего, конечно, через новеллу красной нитью проходят образы Тикусая и его спутника, которым уподобляются героиня с мужем, в лучших традициях японской путевой литературы, в том числе,

«Хидзакуригэ», путешествующие вдвоем. О Тикусае в новелле вспоминают через другую, не менее важную, фигуру поэта-странника Мацуо Басё: (松尾芭蕉, 1644–1694), когда муж героини цитирует его стихотворение с отсылкой к персонажу Томияма До:я.

Героиня и ее муж буквально следуют путями Тикусая и Басё:, особенно ярко это проявляется в конце новеллы, когда из Нагои они едут в Кувану. В Нагое Тикусай находился несколько лет, прежде чем двинуться дальше в путь; Кувана же — место странствий Басё:, отраженных в сборнике «Зимние дни» («Фую-но хи», 冬の日, 1684) [9, с. 190–191]. Подобный маршрут, представляющий собой своеобразный ответ героини новеллы поэту Басё: сквозь время, замыкает круг идиллического времени «То:кайдо: годзю:санцуги», неотделимого от конкретного, единого пространства родной страны, цикличного и воспроизводящего себя во множестве поколений (Сакураи и его сын, героиня и ее сын), и хоть и репрезентирующего широкую картину жизни, но тем не менее герметичного по отношению к историческому, эпохальному времени. Глазами героини читатель наблюдает ностальгическую картину медленного декаданса, постепенного вымирания традиций и нравов японской провинции, при этом никакие общественные потрясения современности в «То:кайдо: годзю:санцуги» не упоминаются. Путешествие, по сути, происходит лишь вглубь душевных переживаний героини, которой это действительно необходимо — вспоминая молодость, время, проведенное с отцом, свадьбу и семейные будни, героиня осознает, что ей всегда недоставало чувства собственной «оригинальности», аутентичности своей жизни. С юности она находилась сначала в тени отца, помогая в его исследованиях, в том числе делая копии иллюстрированных свитков, затем последовала за интересами мужа. Но, как замечает сама героиня, «если я пыталась нарисовать что-то свое, хоть что-нибудь самобытное, ничего не получалось» (Пер. по: [7]). Поездки по То:кайдо: и общение с Сакураи и его сыном, обращение к великим предшественникам помогают героине разделить с ними собственный индивидуальный опыт, осознать его ценность, преемственность и обрести наконец голос и место в постоянно меняющемся мире.

Поиск собственного «я» в новелле имеет еще один интересный аспект: если принять во внимание, что в центре повествования «То:кайдо: годзю:санцуги» находится женщина, ее «путь к себе» может прочитываться и в более глобальном отношении как нахождение женщиной своего места в новом мире. Начало XX в. в Японии стало временем больших перемен в общественном положении женщин, эпохой, когда более современные пути сочетались с более традиционными. Героиня «То:кайдо: годзю:санцуги», как и большинство женских персонажей Окамото Каноко, нарциссична, ее внимание практически всецело приковано лишь к личностным вопросам, что, как упоминалось выше, прослеживается в целом в хронотопе новеллы, представляющем собой внешнюю проекцию героини, форму освоения ей мира путем экстраполяции личного бытия. Путь героини отражает двойственность пространства и времени, в которых она находится: она одновременно утверждает себя аутентичной, оригинальной, свободной от фигур мужчин, в тени которых находилась до этого, но осуществляется эта

манифестация путем обращения к прошлому, к традиционной стороне жизни, и полного отделения героини от отца, мужа и сына в финале новеллы так и не происходит. Но в этих отношениях героини с прошлым, настоящим и будущим основополагающее значение имеют уже не кровные связи, а тоска по ушедшему и стремление к неясному, непрочному будущему [10, с. 38], сродни тому чувству, что долгие годы заставляло пускаться в путь по То:кайдо: неутомимого Сакураи.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Тракт То:кайдо:, таким образом, может рассматриваться в качестве главного мотива и двигателя сюжета в «То:кайдо:тю: хидзакуригэ» и «То:кайдо: годзю:санцуги». Оба произведения обнаруживают ряд традиционных для японской литературы подходов к изображению пространства дороги, в том числе дискретность пространства и сосредоточенность на пунктах следования персонажей (ярко выраженные в «Хидзакуригэ» и постепенно снижаемые, но все еще имеющие место в «То:кайдо: годзю:санцуги»); обилие бытовых, практических деталей; обращение к фигурам великих предшественников, реальных и воображаемых, и связывание с ними своего путевого опыта. В то же время обнаруживаются и значительные различия в хронотопе дороги в двух произведениях. В «Хидзакуригэ» тракт То:кайдо: становится воплощением масштабного «макромира» токугавской Японии. Пространство это по большей части статично, однако многообразно, что дает почву для проявления в нем социального противоречия, порождающего «антимир», измерение карнавала, гротескного юмора и скрытой иронии. При этом мир То:кайдо: в «Хидзакуригэ» в целом — измерение мужчин, полное маскулинности, практичности, грубого, приземленного юмора. В новелле «То:кайдо: годзю:санцуги», напротив, на фоне То:кайдо: разворачивается «микромир» героини. Пространство и время здесь замыкаются на ее фигуре, приобретая феминный характер, выражающийся прежде всего в высокой эмоциональной интенсивности. С одной стороны, это измерение декаданса, попытка ностальгического возвращения в навсегда ушедшее прошлое, с другой — деятельное путешествие героини к собственному «я», к творческой аутентичности и ценности своей жизни.

Литература

1. *Traganou J.* The Tōkaidō Road: Traveling and Representation in Edo and Meiji Japan. New York, London: Taylor & Francis e-Library, 2005.
2. *Бахтин М. М.* Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. С. 234–408.
3. 十返舎一九. 東海道中膝栗毛. 東京: 岩波書店, 1958. [Дзинпэнся Икку. На своих двоих по тракту То:кайдо:. Токио: Иванами сётэн, 1958.] (На яп. яз.)
4. 近世文学研究事典. 岡本勝, 雲英末雄編. 東京: 桜楓社, 1986. [Энциклопедический словарь по литературе периода Кинсэй / сост. Окамото Масару, Кира Суэо. Токио: О:фу:ся, 1986.] (На яп. яз.)

5. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990.
6. McGee D. Turrets of Time: Clocks and Early Configurations of Chronometric Time in Edo Fiction (1780–1796) // *Early Modern Japan: An Interdisciplinary Journal*. 2011. Vol. 19. P. 44–57.
7. 岡本かの子. 東海道五十三次. [Okamoto Kanoko. Пятьдесят три станции То:кайдо:.] URL: https://www.aozora.gr.jp/cards/000076/files/448_19598.html (дата обращения: 23.07.2020). (На яп. яз.)
8. 佐々木さよ, 岡本かの子「東海道五十三次」と津島佑子「厨子王」— <歌枕> 的性格を視座に // *開智国際大学紀要*. 2016. 第15号. 頁291–307. [Sasaki Sayo. «Пятьдесят три станции То:кайдо:» Okamoto Kanoko и «Дзусио:» Цусима Ю:ко — анализ характерного использования «ута-макура» // *Кайти кокусай дайгаку кийэ*. 2016. № 15. С. 291–307.] (На яп. яз.)
9. 藤田祐史. 岡本かの子「東海道五十三次」—芭蕉の句を視座に. 2017. 第15号. 頁187–202. [Fujita Yūshi. Okamoto Kanoko «Пятьдесят три станции То:кайдо:» — фокусируясь на хайку Басё:] // *Bording Crossings The Journal of Japanese-Language Literature Studies*. 2017. Vol. 5. No. 1. P. 187–202. (На яп. яз.)
10. 宮内淳子. 街道を語る人々—岡本かの子『東海道五十三次』 // *日本文学*. 1991. 40巻11号. 頁 33–43. [Miyuchi Jyunko. Люди, которые рассказывают о дороге — Okamoto Kanoko «Пятьдесят три станции То:кайдо:» // *Нихон бунгаку*. 1991. Т. 40. № 11. С. 33–43.] (На яп. яз.)

References

1. Traganou J. *The Tōkaidō Road: Traveling and Representation in Edo and Meiji Japan*. New York, London, Taylor & Francis e-Library, 2005.
2. Bakhtin M. M. Forms of Time and of the Chronotope in Novel. *Questions of Literature and Aesthetics*. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1975. P. 238–408. (In Russian)
3. Jippensha Ikku. *Tōkaidōchū hizakurige* [Shank's Mare]. Tokyo, Iwanami shoten, 1958. (In Japanese)
4. *The Dictionary of Kinsei Literature* / Okamoto Masaru, Kira Sueo (eds). Tokyo, Ōfūsha, 1986. (In Japanese)
5. Bakhtin M. M. *Francois Rabelais and the Popular Culture of Middle Ages and Renaissance*. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1990. (In Russian)
6. McGee D. Turrets of Time: Clocks and Early Configurations of Chronometric Time in Edo Fiction (1780–1796). *Early Modern Japan: An Interdisciplinary Journal*. 2011. Vol. 19. P. 44–57.
7. Okamoto Kanoko. *Fifty-Three Stages on the Tōkaidō*. URL: https://www.aozora.gr.jp/cards/000076/files/448_19598.html. (accessed: 23.07.2020). (In Japanese)
8. Sasaki Sayo. Okamoto Kanoko “Fifty-Three Stages on the Tōkaidō” and Tsushima Yūko “Zushiō” — Analyzed through an Utamakura Descriptive Epithet Perspective. *Kaichi kokusai daigaku kiyō*. 2016. No. 15. P. 291–307. (In Japanese)
9. Fujita Yuji. A Study of Okamoto Kanoko’s “Fifty-Three Stages on the Tōkaidō”: Particular Focus on Bashō’s Haiku. *Bording Crossings The Journal of Japanese-Language Literature Studies*. 2017. Vol. 5. No. 1. P. 187–202. (In Japanese)
10. Miyuchi Jyunko. People Telling about the Road — Okamoto Kanoko “Fifty-Three Stages on the Tōkaidō”. *Nihon bungaku*. 1991. Vol. 40. No. 11. P. 33–43. (In Japanese)

Ван И. Д.

(Институт монголоведения, буддологии и тибетологии СО РАН, Россия)

НАРОДНЫЕ РАССКАЗЫ И ПЕСНИ О БУРЯТСКИХ РОСТОВЩИКАХ НА СТАРОМОНГОЛЬСКОЙ ПИСЬМЕННОСТИ НА ПРИМЕРЕ РУКОПИСИ ДАШИ БУБЕЕВА¹

Аннотация: В статье раскрываются особенности народных рассказов и песен о некоторых бурятских ростовщиках, проживавших в Агинских степях Забайкалья во второй половине XIX — первой четверти XX в., записанные бурятским летописцем Даши Бубеевым со слов старожиллов того времени. Особый научный интерес представляет тот факт, что впервые в научный оборот вводится ранее неизвестный рукописный источник на старомонгольской письменности — «Краткие исторические заметки, рассказы и песни о бурятских богачах и нойонах» (*Buriyad ulus-yin urda-yin bayad noyad tuqai üge-nüüd ba dayun-uud-un tobči tedüi teüke amui*) из монгольского фонда Центра восточных рукописей и ксилографов Института монголоведения, буддологии и тибетологии СО РАН. Помимо данной рукописи, в фонде имеется около 30 работ летописца Д. Бубеева. Данная рукопись является оригинальным памятником бурятской литературы и фольклора на старомонгольской письменности с элементами жанра хождений.

Ключевые слова: рукописный источник, старомонгольская письменность, народные рассказы, бурятские песни, Даши Бубеев.

Van Irina

(Institute for Mongolian, Buddhist and Tibetan Studies of the SB RAS, Russia)

FOLK STORIES AND SONGS ABOUT THE BURYAT USURERS IN THE OLD MONGOLIAN SCRIPT ON THE EXAMPLE OF THE MANUSCRIPT OF DASHI BUBEEV

Abstract: The article reveals the peculiarities of folk stories and songs about some Buryat usurers who lived in the Aginsky steppes of Zabaikalye in the second half of the 19th — first quarter of the 20th centuries, recorded by the Buryat chronicler Dashi Bubeev from the old residents of that time. A particular scientific interest lies in the fact that a previously unknown handwritten source in the old Mongolian script *Brief historical notes, stories and songs about the Buryat usurers and noyons* (*Burayad ulus-yin urda-yin bayad noyad tuqai üge-nüüd ba dayun-uud-un tobči tedüi teüke amui*) kept in the Mongolian fund of the Center of Oriental Manuscripts and xylographs of the Institute for Mongolian, Buddhist and Tibetan studies is introduced into scientific circulation for the first time. In addition to this manuscript, the Mongolian fund contains about thirty other works by the chronicler D. Bubeev. This manuscript is an original monument of Buryat literature and folklore in Old Mongolian script with elements of the genre of travelogue.

Keywords: handwritten source, the Old Mongolian script, folk stories, buryat songs, Dashi Bubeev.

¹ Работа выполнена в рамках государственного задания (проект «Памятники письменности народов Внутренней Азии: исследование, перевод и презентация», № AAAA-A19-119111300043-4).

The research was carried out within the state assignment of Russia (project “Written monuments of Inner Asia peoples: research, interpretation and presentation”, No. AAAA-A19-119111300043-4).

Рукописные работы бурятского автора Даши Бубеева на старомонгольской письменности хранятся в коллекции монгольского фонда Центра восточных рукописей и ксилографов Института монголоведения, буддологии и тибетологии (ЦВРК ИМБТ СО РАН). Данные рукописи ранее не привлекались в качестве источников по истории и этнографии бурят, лишь недавно была опубликована одна из работ Д. Бубеева по истории хоринских бурят [2, с. 153–160].

Рукопись «Краткие исторические заметки, рассказы и песни о бурятских богачах и нойонах» (*Buriyad ulus-yin urda-yin bayad noyad tuqai üge-nüüd ba dayun-uud-un tobči tedüi teüke amui*) хранится в монгольском фонде ЦВРК под инвентарным номером М-1-225, написана в тетради в клетку формата А4 объемом в 20 страниц без обложки, размер страниц 20 × 29 см. Пагинация дана в центре вверху страниц арабскими цифрами, в самом тексте даты написаны тибетскими цифрами, которые используются в старомонгольской письменности, хотя встречаются и арабские цифры. Титульный лист не пронумерован, нумерация цифрой 1 начата со второй страницы. Следует отметить аккуратный каллиграфический почерк автора (см. рис.).

Данный источник можно условно разделить на две части: 1) народные рассказы о бурятских ростовщиках; 2) короткие песни, высмеивающие богачей и нойонов (чиновников). Первая часть на 14 страницах приведена в повествовательном жанре (с. 1–13). На титульном листе, помимо названия работы (*Buriyad ulus-yin urda-yin bayad noyad tuqai üge-nüüd ba dayun-uud-un tobči tedüi teüke amui*), указаны дата и место написания, фамилия и инициал автора: 20 февраля 1969 г., Ага нютаг, Д. Бүүбэйн (1969 ону ребралі 20-на edür, Агу nutuу-аҫа D. Вүүбеи-йин). Эта часть заканчивается словом «Окончено» (*degürebe*) на 13-й странице. Страница 14 — чистая.

Вторая часть содержит тексты песен и комментарии к ним (с. 15–20), имеет заголовок «Бурятские старинные песни» (*Buriyad-un erte urda-yin dayud² amui*). Начиная с 18-й страницы и до последней, 20-й, каждая страница горизонтально разделена пополам на две части. Предположительно, это сделано для того, чтобы четверостишия песен располагались в тексте друг за другом, каждое в новой строке, для удобства визуального восприятия. В конце рукописи находится также отметка «Окончено» и имя и фамилия автора (*degürebe. Dashi Вүүбеин*). В данной статье будет рассмотрена первая часть рукописного источника.

Первая часть рукописи состоит из четырех рассказов разного объема. В первых двух рассказах речь идет о двух известных богачах агинских степей конца XIX — начала XX в. — Шарын Шагдаре и Самдан-нойоне. Большая часть рассказов посвящена жизни богатого бурятского ростовщика Шарын Шагдара из рода Шарайд, который был известен в округе не только своими богатствами, но

² В оригинале написано *dayud*, хотя правильным будет следующее написание: *dayunayud*.

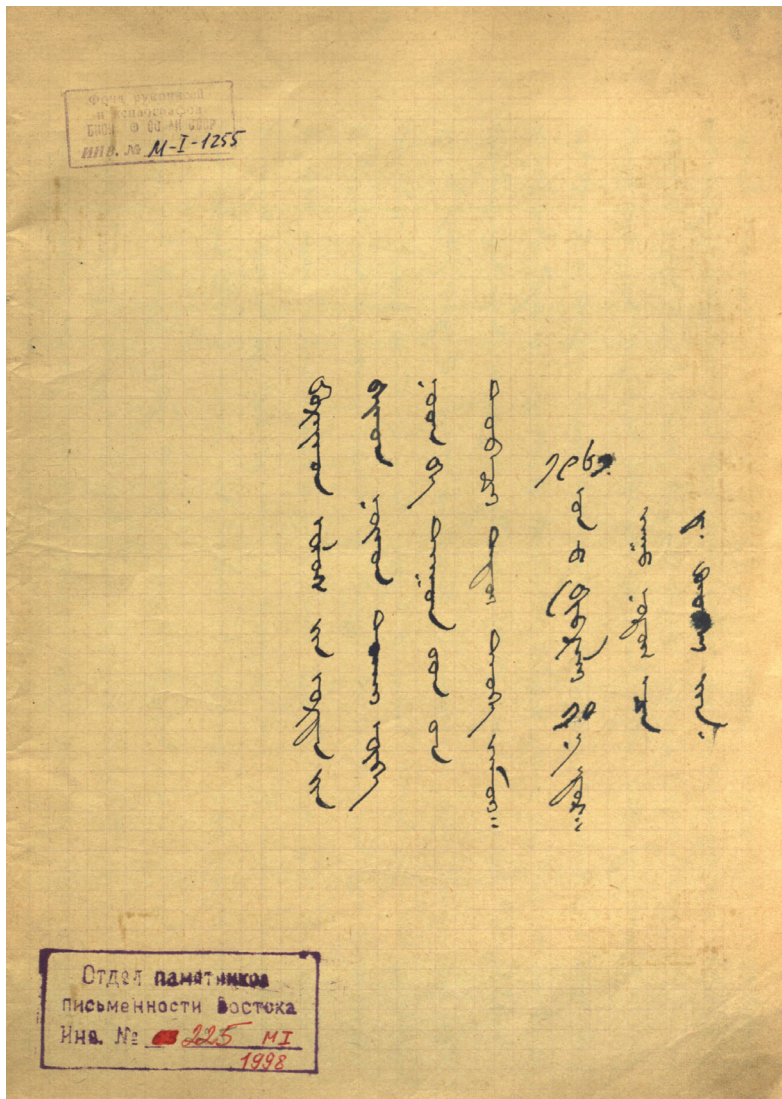


Рис. Титульный лист рукописи Д. Бубеева

и дурным нравом, хитростью и наглостью. Он проживал в местности Жабхараа³ Агинского округа, у него было трое сыновей и четыре дочери, он имел личную вооруженную охрану. В хозяйстве у Шарын Шагдара имелись сотни голов крупного и мелкого скота, в том числе около 300 голов лошадей.

³ Вероятно, здесь говорится о селе Цокто-Хангил, которое располагается в пади Жабхараа южнее Хангильского хребта в 26 км от поселка Агинское.

У Шарын Шагдара имелось чуть более десяти рабов, к которым он относился очень жестоко, эксплуатируя их в домашнем хозяйстве и заставляя присматривать за огромными стадами крупного и мелкого рогатого скота. Отправляя рабов в степи для пастьбы скота, он давал им в качестве провизии мясо умерших животных, одевал, обувал и кормил рабов крайне скудно, мог и вовсе не платить им заработную плату.

Являясь ростовщиком, он не гнушался обманным путем получать выгоду: отдавая людям деньги и прочие ценности в долг под огромные проценты, он брал от заемщиков расписку с заверенной печатью⁴, обещая вернуть заемщику данную бумагу, как только тот отдаст свой долг в полном объеме. Однако после возврата ссуды он расписку не возвращал, ссылаясь на срочные дела и обещая найти и сжечь ее, как только у него появится время. Но по прошествии времени он обращался в суд со своей долговой распиской, и через суд ему удавалось повторно взыскать денежные и прочие материальные средства с «должников». Разными способами ему удавалось прибрать к рукам скот односельчан; сообщается, что он разорил много дворов. В качестве примера приводятся случаи с Жанчип ламой Васильевичем и Дампиллом Дабаевичем. Сын Василия Жанчип лама в свое время отдал на хранение Шарын Шагдару свои сбережения в размере 3000 рублей, а когда он скончался, Шарын Шагдар отказался возвращать деньги родственникам Жанчип ламы, присвоив их. Также Шарын Шагдар обратился к мастеру по дереву из села Хойто-Ага Дабаагай Дампилу с просьбой смастерить приданое его четырем дочерям, а после получения приданого не только не заплатил за работу мастеру, но и потребовал с него выдуманный долг в 80 рублей, и вместо денег обобрал весь его двор, угнав скот.

Старшее поколение того времени говорит, что не проходило заседания суда при Агинской степной Думе, а затем и заседаний Волостных судов, чтобы не рассматривались исковые дела от Шарын Шагдара. При этом часть расписок, предъявленных неугомонным ростовщиком, зачастую оказывались поддельными. Не гнушался он и попытками подкупа судей.

В рассказе упоминается короткое четверостишие, которое напевал Шарын Шагдар на свадьбе одного из родственников, хвастаясь богатством своего отца Бамбайн Шара:

Ĵibqar-a Ĵibgesün nutuy-tai bui
Ĵirun mingyata-iyŋ köbegün bui,
Urdu Ĵibkesün nutuy-tai bui
Olan mingyata-iyŋ köbegün bui.

Также приводится песня, спетая ему в ответ мальчиком Ошорой Зозигой, сыном шаманки:

Oboyatu-yin Ĵol-du nutuy-tai bui
Olan ünggetü-yin köbegün bui,
Qolboy-a Ĵol-du nutuy-tai bui,
Qoyar önggütü-yin köbegün bui.

⁴ Т. е. у него были бланки расписок с печатью местных органов власти.

В первой песне говорится о том, как человек хвастается своим состоянием и богатством, а в ответ ему простые люди напевают о том, чем могут гордиться сами.

Отец Шагдара — сын Бамбы по имени Шара — также был ростовщиком и угнетал односельчан. Его сын Шагдар, а также сыновья Шагдара, Осорон и Цыретор, закабалили задолжавших односельчан, относились к рабам со всей строгостью, часто избивая их. Про младшего сына Цыретора пожилые люди говорили, что он был очень жестоким и избивал даже детей и стариков. Их родственник, сын Молона по имени Найдан, имел российское и монгольское образование, был при семье Шагдара писарем и помощником, участвовал в притеснениях односельчан. На этом история Шарын Шагдара заканчивается. Следует отметить, что в научной литературе его имя найти не удалось.

Следующий рассказ посвящен известному агинскому богачу Самдан-нойону, о котором есть упоминания в научной литературе. Самдан-нойон, сын Жигжита, из рода Шарайд родился в 1837 г., проживал в селе Кункур Агинского района, к северу от реки Онон, скончался в возрасте 70 лет в 1907 г. У Самдана было четверо детей: двое сыновей, которых звали Ехэ Дондок и Бага Дондок⁵ и две дочери. Старший сын был приемным. Самдан-нойон в своем хозяйстве имел около 700 лошадей, 200 коров, 120 верблюдов, около 800 овец. Общая численность поголовья скота составляла немногим более 1800 особей. У Самдан-нойона было около пятнадцати работников, содержал он их средне.

Самдан-нойон много путешествовал: ездил в Петербург, с целью паломничества и торговли ездил в Пекин и доезжал до Утайшаня в Китае. По сравнению с Шарын Шагдаром, Самдан-нойон не угнетал людей, помогал односельчанам, однако в рукописи прослеживается негативное отношение рассказчиков о Самдан-нойоне.

Упоминания о Самдан-нойоне содержатся в статье Г. Р. Галдановой, где указано, что он был сановным человеком (*гулваа нойон*) и самым влиятельным прихожанином Агинского дацана, вносил существенные пожертвования для развития буддизма, способствовал проведению ежегодных Маани хуралов, покровительствовал тибетским и бурятским ламам [1, с. 105–107].

Самдан-нойон стал известным, когда служил заместителем у тайши Агинской степной Думы Жалсараева Зоригто. У него не было русской грамоты (образования), он немного владел монгольской грамотой, и говорили, что был он «недалекого ума человек». Он не был богат скотом и другой живностью, но владел многими домами и прочей недвижимостью, имел дорогую мебель; по словам стариков, в домах у нойона имелись сосуды, в которых хранилось золото и другие драгоценности. Кроме того, он хранил свои сбережения на счетах в банках разных городов и при себе не имел много наличных денег.

В рукописи приводятся разные случаи из жизни Самдан-нойона. К примеру, на торжествах по случаю усыновления⁶ Самдан-нойоном мальчика по имени

⁵ Большой (старший) Дондок и Малый (младший) Дондок.

⁶ В бурятских родах был распространен обычай отдавать детей бездетным семьям родственников и знакомых.

Ехэ Дондок из семьи Лубсанай Шагдара из села Таптанай, произошел следующий случай: богач после горячительных напитков начал утверждать, что является воплощением божества благополучия Нордоп-Дардап, после чего к нему вышел простой парень Энхын Сансар и грубо ответил, что, будь Самдан-нойон божеством благополучия, он имел бы своих собственных детей. Но пожилые люди осудили Сансара, что говорит о большом авторитете Самдан-нойона среди агинчан. Богач же впоследствии «отомстил» Сансару, не подобрав его с улицы, когда тот нуждался.

Во втором и третьем рассказах упоминаются предыстории появления двух народных пословиц. Первая пословица:

*Nigedüger erkim bayan erdem belig.
Qoyarduñar tümen bayan ider jalayu.
yurbaduñar-anu aday-i bayan adayu mal ba ed jögeri.*

Дословно она переводится как «Первое богатство — знания, второе богатство — молодость, третье богатство — скот и имущество». Эту пословицу можно сопоставить с русскими пословицами «Учение — свет, неученье — тьма», «Мудрый, зная много, богачом слывет, но богач не может мудрецом прослыть». По словам пожилых людей, эта пословица появилась, когда один богач из Внутренней Монголии, Шоно-нойон, намеревался выдать свою дочь замуж за сына состоятельного человека, но она отказалась от замужества и объяснила отцу свое намерение. Девушка считала, что лучше ей связать свою судьбу хоть и с бедным, но обладающим знаниями человеком, чем с богатым, но безграмотным. Шоно-нойон поддержал решение дочери и выдал ее за возлюбленного простолюдина.

Вторая пословица:

Bolol ügei yaayuma — аса болод-ун үйеүйр қуқараба.

Дословный перевод: «Из-за незначительных вещей (несостоящих событий) ломается кончик стали». В русском языке есть эквиваленты пословицы: «Овчинка выделки не стоит», «Игра не стоит свеч». Появление пословицы относят к 1210 г., когда Чингисхан, встретив в степи врага и победив его в схватке, по обычаям того времени, расчленив тело врага на три части, сломал свой любимый нож. Чингисхан произнес тогда эти слова.

Рукопись написана в феврале 1969 г. на основании устных рассказов старожилых того времени. В источнике используется множество заимствованных из русского языка слов, таких как «расписка», «подписка», «февраль», «суд», «сумка», «волость», «карман», «шаман», «Россия», «банк», «медаль», «стол» и др. Следует отметить, что автор в своей работе допускает ошибки в вертикальном написании, характерном для старомонгольской письменности, записывая одни и те же слова в разных частях рукописи разными способами, что, возможно, является описками летописца.

Рукопись Даши Бубеева, безусловно, представляет большой интерес для историков, этнографов, фольклористов и лингвистов. Содержание источника

позволяет сделать вывод, что во второй половине XIX — первой четверти XX в. у агинских бурят имела место резкая социальная дифференциация населения, выражавшаяся в наличии таких социальных групп, как бедные простолюдины, эксплуатируемые бедняки, богачи-эксплуататоры и сановные нойоны. Богачи и нойоны зачастую являлись ростовщиками, пополняя свое имущество высокими процентами заемных средств, имели большое влияние среди населения. Отношение простолюдинов к ростовщикам во многом зависело от моральных качеств богачей, от их отношения к своим работникам. Бедные простолюдины придумывали песни, поговорки, высмеивающие эксплуататоров, которые передавались из уст в уста. Также из народных рассказов мы можем заключить, что в то время исправно работали судебные, банковские и другие учреждения.

Литература

1. Галданова Г.Р. Цэдэгэ Самданов о ламаизме агинских бурят // Культура Центральной Азии: письменные источники. Вып. 4. Улан-Удэ, 2000. С. 101–110.
2. Цыренова Н.Д. История хоринских бурят: рукопись Даши Бубеева // Гуманитарный вектор. 2020. Т. 15. № 3. С. 153–160. <https://doi.org/10.21209/1996-7853-2020-15-3-153-160>.

References

1. Galdanova G. R. Tsedege Samdanov on Lamaism of the Agin Buryats. *Culture of Central Asia: written sources*. Iss. 4. Ulan-Ude, 2000. P. 101–110. (In Russian)
2. Tsyrenova N. D. The History of the Khorin Buryats: the Manuscript of Dashi Bubeyev. *Humanitarian vector*. 2020. Vol. 15. No. 3. P. 153–160. <https://doi.org/10.21209/1996-7853-2020-15-3-153-160>. (In Russian)

Гурьева А. А.

(Санкт-Петербургский государственный университет, Россия)

«ВВОДНАЯ ЧАСТЬ» КУРСА ПО КОРЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ КАК СПОСОБ МОТИВИРОВАНИЯ СТУДЕНТОВ¹

Аннотация: Проблема мотивации студентов, изучающих корейскую литературу (особенно традиционную), стоит в востоковедческих центрах остро. Это связано, в частности, с массовым интересом к корейской поп-культуре, а также с переориентацией студенческой аудитории на знание, имеющее выраженный практический характер. Литература становится предметом, который требует новых методик и подходов, в то время как студенты ставят под сомнение его значимость для приобретения практических компетенций, необходимых для успешного трудоустройства и последующей карьеры. Статья посвящена такой методической разработке автора, как «вводная часть» в курс по корейской литературе. Во «вводной части» сосредоточена информация, касающаяся большинства изучаемых в ходе курса явлений, которая организована таким образом, чтобы дать матрицу курса и создать четкий маршрутизатор для аудитории. Данная методика может быть применена и к другим литературам.

Ключевые слова: корейская литература, преподавание корейской литературы, методика преподавания корееведческих дисциплин, символы в корейской литературе, особенности литератур Дальнего Востока.

Guryeva Anastasia

(St. Petersburg State University, Russia)

“INTRODUCTORY PART” OF KOREAN LITERATURE RELATED COURSES AS A MOTIVATIONAL TOOL

Abstract: The issue of teaching Korean literature and motivating students has been important due to the recent changes in Korean studies students' expectations (interest to Korean popular culture and preference to practically oriented subjects). Literature gradually becomes a discipline demanding new educational approaches and additional efforts as students tend to doubt its relation to the competences necessary for their professional success. The paper presents one of the methods elaborated by the author to make students more motivated and involved in learning Korean literature, i. e., an “introductory course” opening the main course and gives its outline. It aims at giving a clear understanding of what the students will achieve, familiarizing the students with basic specific features of Korean literature relevant for the most of the material to be studied (time saving factor). The introduction provides the “road map” of the course, makes the bridges between literature and the targeted professional level (a motivational tool). This method can be applied to other literatures as well.

Keywords: Korean literature, teaching Korean literature, teaching methods in Korean studies, symbols in Korean literature, specifics of East Asian literatures.

¹ Работа выполнена в рамках Программы поддержки корееведения в ведущих университетах, реализуемой Министерством образования Республики Корея и Центром развития корееведения при Академии Корееведения (AKS-2016-OLU-2250002).

This work was supported by the Core University Program for Korean Studies through the Ministry of Education of the Republic of Korea and the Korean Studies Promotion Service of the Academy of Korean Studies (AKS-2016-OLU-2250002).

Проблема мотивации студентов, изучающих корейскую литературу (особенно традиционную), стоит в востоковедческих центрах остро. Это связано, в частности, с массовым интересом к корейской поп-культуре, а также с переориентацией студенческой аудитории на знание, имеющее выраженный практический характер. Литература становится предметом, который требует новых методик и подходов, в то время как студенты ставят под сомнение его значимость для приобретения практических компетенций, необходимых для успешного трудоустройства и последующей карьеры.

Статья посвящена такой методической разработке автора, как «вводная часть» в курс по корейской литературе, которая стала результатом преподавания нескольких таких курсов в СПбГУ с 2003 г. Во «вводной части» (ее можно также условно назвать вводным курсом) сосредоточена информация, касающаяся большинства изучаемых в ходе курса явлений, которая организована таким образом, чтобы сформировать матрицу курса и четкий маршрутизатор для аудитории.

Этот метод служит нескольким основным целям:

- подготовить аудиторию к восприятию материала, который представляется сложным в силу своей специфики и малоувлекательным для студентов на начальном этапе изучения курса;
- способствовать усвоению материала и его системному восприятию благодаря систематизации основополагающих сведений;
- повысить мотивацию студентов путем иллюстрации значимости изучаемого материала для формирования необходимых компетенций и профессиональной самореализации.

Приведем темы для освещения во вводной части².

1. Цели и задачи курса как мотивирующий фактор.
2. Многослойность корейской культуры: «свое vs заимствованное» в корейской культуре и литературе.
3. Роль текста в корейской культуре.
4. Понятие литературы.
5. Двухязычие корейской литературы.
6. Вопросы периодизации.
7. Иносказательность, интертекстуальность.
8. Преемственность между традиционной и современной литературой.
9. Распространение текстов в Корее.
10. Краткая информация об изучении корейской литературы в Корее и за ее пределами.

Эти темы включают материал, который представляется нам основополагающим для последующего освоения любого первого для студентов курса по корей-

² Сама методика и основные пункты вводного курса были представлены автором в [1].

ской литературе³. При том что во введении в курс желательно затронуть каждую из этих тем, степень их детализации не принципиальна и подлежит регулированию преподавателем.

Ниже рассмотрим каждую из перечисленных тем предметно.

1. ЦЕЛИ И ЗАДАЧИ КУРСА КАК МОТИВИРУЮЩИЙ ФАКТОР

Формат освещения целей и задач курса зависит от целевой аудитории. Представляется важным обозначить их так, чтобы студенты понимали, что именно они извлекут из процесса обучения, помимо знаний, непосредственно связанных с литературой.

Мотивация студентов может возрасти, если они будут знать, что курс по литературе ознакомит их также с ключевыми моделями корейской культуры (в частности, коммуникативной), с базовыми координатами картины мира, свойственной ее носителям, с особенностями корейской ментальности, знание которых ложится в основу корееведческой компетенции и необходимо для профессиональной реализации в будущем.

Для того чтобы мотивировать аудиторию, преподаватель может поделиться случаями из собственного опыта или опыта коллег, когда знание корейской литературы оказывалось принципиально важным (например, при устном переводе, бизнес-консультировании).

Желательно показать, что изучение курса способствует, в частности, развитию языковой компетенции учащихся (языковой аспект может вводиться различными способами, задача преподавателя — выбрать формат, соответствующий аудитории).

Необходимость знакомиться с литературой Кореи обусловлена также рядом факторов, связанных с особенностями корейской культуры, в частности с современными тенденциями в ней. Примером могут служить процессы, связанные с чтением, в современном южнокорейском обществе. Так, в последние годы в Республике Корея проводятся кампании по обращению граждан к чтению. При том что они, вероятно, являются частью политики государства, направленной на повышение снизившегося интереса к книге, их можно назвать весьма эффективными. Концепция «методика чтения» (*токсонп*, 독서법) становится все более популярной. Количество курсов, на которых преподается эта методика, растет, а пособия, обучающие правильно читать, становятся бестселлерами и переиздаются. Нынешний президент Республики Корея Мун Чжэин позиционирует себя как «постоянно читающий президент» и выстраивает на этом идею политической преемственности [3].

Такие примеры показывают, что литература, текст, чтение — не только самоценные понятия и не только значимая часть классического востоковедческого образования. В связи с их вовлеченностью в ряд современных дискурсов, вклю-

³ Основные особенности современной корейской литературы, которые необходимо включить в соответствующие курсы, выделены доц. СПбГУ И. В. Цой в [2].

чая социальные и политические сферы, знание литературы составляет конкурентное преимущество для тех, кто планирует связать свою будущую профессиональную деятельность с текущими процессами в Корее.

2. МНОГОСЛОЙНОСТЬ КОРЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ: «СВОЕ vs ЗАИМСТВОВАННОЕ» В КОРЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ И ЛИТЕРАТУРЕ

«Корейская литература должна пониматься как часть общего дальневосточного культурного комплекса» — так начинала свои лекции по древней литературе Кореи М. И. Никитина в рамках курса по традиционной корейской литературе, который был разработан ею совместно с А. Ф. Троцевич и читался ими на протяжении второй половины XX в. в ЛГУ (позднее — СПбГУ). Это положение является ключевым для понимания многих явлений корейской литературы и взаимосвязей между ними.

Корейская культура, как часть китайской ойкумены, имеет ряд характерных для входящих в нее культур черт, которые, однако, при этом получают на корейской почве самостоятельное и весьма самобытное развитие. В полной мере этот тезис применим и к корейской литературе, в которой заимствованное из Китая соседствует с аутентичным, приобретая совершенно новые, по сути, но также аутентичные формы.

Кроме того, мощнейшее влияние на культуру Кореи, в частности на ее литературу, оказало географическое положение Корейского полуострова. Культурные миграции, проходившие через территорию полуострова, обеспечили ему роль своеобразного моста — повторение этого азбучного факта на новых для студентов примерах «мигрирующих сюжетов» важно для выхода на широкий пласт тем, которые будут обсуждаться на всем протяжении изучения курса.

3. РОЛЬ ТЕКСТА В КОРЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ

С названным выше обстоятельством связана одна из принципиальных особенностей корейской культуры, без понимания которой изучение литературы было бы затруднено: особое место, которое отводится в этой культуре тексту и акту его создания. В условиях соприкосновения с чужими культурами важнейшую роль играли образованные люди, способные наладить мирный контакт и обеспечить восприятие и распространение необходимых для этого знаний. Так сформировались основополагающие представления о тексте как способе расширения своей картины мира до картины мира собеседника и о кисти как инструменте коммуникации. Это послужило дополнительным фактором для закрепления свойственного китайской культуре отношения к учености и к тексту, которое легло на корейское восприятие.

Для понимания особенностей корейской литературы важно на начальном этапе ее изучения познакомиться с представлениями о тексте в культуре Кореи,

которые, как уже было сказано, во многом совпадая с принятыми в китайской культуре, имеют и свои самобытные черты.

Таким образом, можно выделить две основные особенности представлений о тексте и его роли в корейской культуре:

- восприятие текста как сакрального инструмента воздействия на мир; сформировалось и получило развитие преимущественно в рамках собственной корейской традиции;
- представления о воспитательной функции текста, которые основываются в первую очередь на миропонимании, общем для стран дальневосточного региона, в частности на культе учености и знания.

Эти особенности оказываются тесно связанными друг с другом и во многом взаимообусловленными.

Изучением восприятия текста корейцами в связи с ритуальной культурой Кореи занималась М. И. Никитина. Ее исследования выявили определенную специфику принятого в Корее отношения к тексту и его роли. Так, согласно представлениям, сложившимся в древности и сохранившимся на протяжении веков, текст (в первую очередь поэтический) мог воздействовать на «старшего» (социально значимое лицо; лицо, старшее по возрасту или высшее по статусу), служить для исправления негативной ситуации в социуме и в космосе или для закрепления идеального их состояния [4]. Характерные примеры можно позаимствовать из литературы разных периодов (некоторые такие примеры указаны в [5]) и продемонстрировать трансформацию этих представлений в текстах. Можно начать с одного из стихотворений *хянга* (поэзия на родном языке эпохи Объединенного Силла, 667–918), на материале которых М. И. Никитина изначально выявила ритуальную роль текста, а затем показать, как вышеописанные представления повлияли на тексты более позднего периода, например на краткострочные стихотворения *сичжо* эпохи Чосон (1392–1897). Иллюстративным примером может служить сопроводительный комментарий, оставленный учителем корейского языка Ким Чжэгуком, к тексту «Записки о том, как уничтожили нечисть», который он включил в учебное пособие для британского консула в Корее в 1884–1885 гг. У. Дж. Астона «для того, чтобы прогнать затянувшуюся летнюю жару» [4, с. 212].

Обсуждение в аудитории некоторых характерных примеров способствует не только более глубокому знакомству с данной особенностью культуры, но и служит опытом работы с текстами, которые непонятны без определенных культурологических знаний. Трактовка сложных мест в контексте рассматриваемой особенности формирует определенный базис для подхода к анализу литературных текстов вообще.

В то же время показательны и примеры того, как традиционное восприятие проявляется в современной культуре Республики Корея, влияя, в частности, на репрезентацию текущих событий [6]. Таким образом, обсуждение отношения к тексту в культуре служит развитию общей страноведческой компетенции учащихся.

То же самое можно сказать и о знакомстве с воспитательной функцией текста. Можно рекомендовать знакомство с иллюстративной цитатой из предисловия к «Истории трех государств» («Самгук саги», 三國史記, 1145) — одного из важнейших письменных памятников в культуре Кореи, составитель которого, придворный историограф Ким Бусик (1075–1151), сообщал о цели создания этого сочинения: «Что касается древних записей, которые велись в трех государствах, то из-за грубого и несовершенного слога, из-за больших пропусков в фактических сведениях они непригодны для выявления добра или зла государей и государынь, преданности или вероломства их слуг, спокойствия или опасности в государстве, благоденствия или мятежности народа, что могло бы служить наиданием для потомков» [7, с. 50].

Такой подход позволяет объяснить и некоторые особенности, которые могут быть восприняты неподготовленным читателем как несоответствия. Например, некоторые произведения, которые в корейской культуре понимаются как сугубо развлекательные, заканчиваются трагически с точки зрения западного восприятия. Примером служит сборник произведений Ким Сисыпа (1435–1493) «Новые рассказы на горе Золотой черепахи» («Кымо синхва», 金鰲新話), которые считаются в Корее первыми образцами развлекательной прозы. Печальные судьбы героев каждого из пяти произведений сборника объясняются с позиции буддийского мировоззрения автора, показавшего в своих текстах, что мирские устремления персонажей (карьерные, любовные) не могут закончиться благополучно. Занимательный сюжет обеспечивает читателю развлечение во время чтения, но поучительный посыл текста преобладает и определяет его финал.

Современный дискурс также изобилует примерами аналогичной подачи текста как средства улучшения жизни общества и в конечном итоге достижения всеобщего благоденствия. Характерным примером является кампания, проводившаяся в 2004 г. крупнейшим книжным магазином «Кёбо мунго» (ее анализ см. в [8]). Эта кампания, получившая название «140 книг, дающих покой душе», заключалась в том, чтобы рекомендовать читателям книги, чтение которых способствует преодолению семи основных социальных проблем. В буклете, предлагающем списки книг, сказано:

Несомненно, данные книги, словно вестник, дарующий всем людям в равной степени возможность ощутить ценность здоровья, которым невозможно поделиться с другими, обнаружат значительную мощь в плане сохранения и спасения нашего общества, а вслед за этим — всего земного шара [8].

Понимание роли текста проявляется и в том, что к сочинению поэтических текстов современные корейцы активно обращаются в протестной деятельности. Важным инструментом протеста служит песня [9]. Следует также подчеркнуть, что художественное слово издревле использовалось в дипломатической сфере, и эта традиция сохраняется сегодня.

4. ПОНЯТИЕ ЛИТЕРАТУРЫ

Спецификой понятия литературы определяется объект изучения в рамках дисциплины, поэтому важно обсудить ее в самом начале изучения курса. Так, традиционно литературой считались серьезные сочинения, к которым относились как произведения изящной литературы, так и различные тексты, не воспринимаемые как литература в традиции Запада (например, исторические сочинения, трактаты, докладные записки чиновников). Для их обозначения использовалось понятие *мун* (文), в то время как современный термин *мунхак* (文學) вошел в обиход только в начале XX в.

Этимология и эволюция семантики понятия *мун* (文), которые рассматриваются учеными-китаистами А. И. Кобзевым и Л. Н. Меньшиковым [10], могут обсуждаться в аудитории в связи с лексикой, в состав которой входит этот слог. Можно предложить также такую форму, как домашнее задание, подразумевающее поиск соответствующих слов с последующим их разбором в аудитории.

Так, первоначальное значение слова («узор, орнамент») прослеживается в таких словах современного корейского языка, как *чхонмунхак* (天文學) — «астрономия» («наука о небесных узорах») или *мунчхэ* (文彩) — «дизайн, образец». Понимание данного слова как орнаментального письма сохранилось в современном языке, например в лексеме *мунча* (文字, «письменный знак»). Кроме того, слог *мун* содержится во многих словах, связанных с идеей письменного текста: например, *мунсо* (文書, «документ»), *мунпон* (文法, «грамматика»). В связи со значением «украшенное слово» слог *мун* входит в состав корейского слова *мунчжан* (文場), имеющего значение «литературное творчество». Соотнесенность между грамотностью и цивилизованностью обнаруживается в словах *мунхва* (文化, «культура»), *мунмён* (文明, «цивилизация»). Многие слова студенты находят сами, пополняя свой словарный запас. Такое упражнение демонстрирует потенциал курса способствовать развитию языковой компетенции студентов и тем самым служит их мотивации.

Переосмысление понятия литературы началось еще в последние века эпохи Чосон (1392–1897), а на рубеже XIX–XX вв. оно приобрело теоретическое выражение в трудах ученых. Существенное влияние на расширение рамок этого понятия оказало знакомство с литературой Запада. Изучение в аудитории названия труда Ли Гвансу (1882–1950) «Что такое литература?» («Мунхагиран хао», 문학이란 하오), важного для понимания этого сложного процесса, одновременно служит для студентов образцом одной из распространенных в названиях научных работ грамматических форм и одной из форм, редко употребляющихся последние десятилетия (повод показать, какая форма обычно заменяет ее теперь).

При том что современное понимание литературы в Корее отличается от традиционного, последнее нельзя считать исключительно достоянием прошлого. Оно проявляется как на бытовом уровне, так и в научном дискурсе.

5. ДВУЯЗЫЧИЕ КОРЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Издревле корейская литература развивалась в соответствии с двумя традициями: исконно корейской и воспринятой из Китая (общей для дальневосточных литератур) вместе с жанровой системой и собственно литературным языком *вэньянь* (文言), который по-корейски называется *ханмун* (漢文), т. е. «китайское письмо». В самом начале изучения любого курса корейской литературы важно оговорить ряд особенностей, связанных с феноменом двуязычия.

1. Использование систем записи, разработанных для передачи текстов на родном языке (*иду*, *кугёль*, *хянчхаль*) до того, как была изобретена корейская письменность.
2. Кореизированность *ханмуна* и его полное/неполное соответствие китайскому литературному языку *вэньянь*, обсуждение этого вопроса в науке.
3. Разница между системой записи и языком, на котором написан текст. Важно показать на примерах, что в текстах, написанных на корейском языке, встречаются вставки на *ханмуне*, которые вводятся в корейский текст при помощи грамматических показателей. Нередко у студентов вызывает затруднение необходимость различить два типа текстов с точки зрения языковой принадлежности, когда в них используется иероглифика. В связи с этим можно порекомендовать следующее упражнение: преподаватель демонстрирует тексты, а студенты пытаются определить язык, на котором они написаны.

Можно использовать тексты, написанные по мотивам китайских стихотворений, такие как пример ниже — превращенное в длинное *сичжо* стихотворение танского поэта Ли Бо (701–762) «Приглашение к вину» (將進酒) в котором развернутые цитаты сопровождаются корейскими элементами.

君不見 黃河之水 天上來 한다
奔流到海不復回라 友不見 高堂明鏡悲白髮 한다 朝如青絲暮成雪이로다.
人生得意須盡歡이니 幕使金樽으로 空對月을 하쇼라 [11, с. 240].

4. Самостоятельное развитие, которое получает на корейской почве заимствованное, факт отсутствия примитивной подражательности. На вводных лекциях можно назвать некоторые способы адаптации китайской традиции к традиции собственной и привнесения своего: использование нетипичной образности, обращение к новым темам, изменение принятой структуры, эксперимент с формой. Умение сохранить и передать в тексте собственно корейское мировоззрение наблюдается в произведениях, сохранившихся с I тысячелетия н. э., например в творчестве Чхве Чхивона (857-?) [12].
5. Иерархия между двумя группами литератур в разные периоды истории. До конца XIX в. *ханмун* оставался языком официального документа

и государственного делопроизводства, а также сохранял свои позиции в образованной среде. Однако неправомерно отрицать значимость текстов на корейском языке и априори считать их более низкими. Так, еще до создания корейской письменности те или иные поэтические тексты на родном языке включались в государственный ритуал, являлись частью жреческой культуры, именно им придавалось сакральное значение [4]. После разработки корейского алфавитного письма (по повелению и при активном участии вана Сечжона) для сочинения текстов к нему обратились сам Сечжон и его младший брат (будущий государь Сечжо). Также корейская письменность использовалась для перевода китайского канона (буддийских и конфуцианских канонических текстов) [7, с. 103–105].

Говоря о феномене двуязычия, также удобно обратиться к теоретическому вопросу жанровой терминологии, которая различается в случае с двумя группами литератур.

6. ВОПРОСЫ ПЕРИОДИЗАЦИИ

Проблемы периодизации литератур Дальнего Востока обсуждаются в восточноведческой науке регулярно, и корейская литература не стала исключением [13]. В статье М. И. Никитиной и А. Ф. Троцевич «Периодизация средневековой корейской литературы» резюмируется принцип, принятый в южнокорейском литературоведении, рассматривается используемая терминология и предлагается свой взгляд [14]. В зависимости от специализации студентов, можно не углубляться в теоретические аспекты проблемы (например, в случае со специальностью «История Кореи»). Однако перед изучением основной части курса студентам желательно быть ознакомленными с выбранным преподавателем принципом периодизации и с фактом того, что существуют альтернативные принципы (и тем, какой из них принят в южнокорейской науке). Важно рассказать о принятом делении на традиционную (*кочжон мунхак*, *고전문학*, до начала XX в.) и современную литературу, которая, в свою очередь, как правило, подразделяется на новую (*кындэ мунхак*, *근대문학*) и современную (*хёндэ мунхак*, *현대문학*). По отношению к произведениям XIX в. употребляется также термин «новейшая литература» (*чхвесин мунхак*, *최신문학*). По сути, к новейшей литературе можно отнести произведения авторов, начавших творческий путь в 1990-х гг. и позже.

7. ИНОСКАЗАТЕЛЬНОСТЬ, ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ

Безусловно, это одна из тех особенностей, с которыми студенты будут встречаться на материале практически каждой изучаемой темы. Специалист по китайской литературе Л. Н. Меньшиков на занятиях по курсу «Историко-филологический комментарий к художественному тексту» использовал понятие «сложного текста», обозначающее его как совокупность элементов, которые требуют допол-

нительного комментария: символы, цитаты и аллюзии на литературные произведения, отсылки к историческим событиям, культурные концепты.

Достаточно привести один или два характерных символа на конкретных примерах. Например, гусь как символ вестника, китайская история о пленнице гуннов Су У, к которой восходит формирование этого символа, и несколько текстов, в которых этот символ фигурирует [7, с. 33]. Кроме того, в корейской поэтической традиции этот символ приобретает дополнительные ассоциации. Так, в *сичжо* гусь часто вводится в любовную лирику как образ, связанный с разлукой и ночным одиночеством героини, и нередко в одном тексте встречаются оба указанных значения.

Удобным для вводной части курса является символ любовного свидания «дождь (из тучи)», который восходит к китайской легенде об Ушаньской фее (巫山仙女). К этому образу обращается, в частности, один из самых знаменитых корейских поэтов Чон Чоль (1536–1593) в поэме-каса «Продолжаю думать о милом» (續思美人曲):

<...>

Первая женщина:

О, если бы умерла я

И стала луною в небе,

Чтоб тихим светом проникнуть

В окна покоев его.

Вторая женщина:

Лунным светом — не надо!

Прелейся над ним дождем!

(Пер. А. Л. Жовтиса) [15, с. 249–250]

Можно привести примеры текстов, смысл которых раскрывается в именах или географических названиях. Например, следующее *сичжо* может показаться пейзажной лирикой, а обращение к китайским именам — реминисценцией, размышлением об истории.

На берегу реки, на камне том замшелом,

Ловил когда-то рыбу Цзян-тайгун

Теперь Вэнь-ван ушел, и опустелым

Остался этот камень у реки.

И на закате над водой холодной

Лишь ласточки туда-сюда снуют.

(Пер. А. А. Гурьевой) [16, с. 49]

Однако в текст включена история древнекитайского «скрытого мудреца» Цзян-тайгуна, который прождал десятки лет с удочкой в руках, пока государь Вэнь-ван не увидел его потенциал и не привлек его к службе. Таким образом, указание на то, что Вэнь-ван ушел, служит иносказательной критикой, намеком на отсутствие правителя, способного оценить способности подданного. Эта трактовка подтверждается судьбой автора стихотворения — «опального поэта» Чо Гванчжо (1482–1519).

Можно дать студентам «загадку», предложив определить значение текста. Для студенческой аудитории интересен следующий пример:

*Так поступить, как поступаешь ты?
А если век свой провести иначе?
Взгляни: переплетаясь друг с другом, вьются
По склону Мансусана две лозы.
Когда б и нам с тобой, как эти лозы,
Переплетаясь, жизнь свою прожить!
(Пер. А. Л. Жовтиса) [15, с. 52]*

В образе переплетающихся лоз можно усмотреть указание на любовную тему. Однако этот знаменитый текст *сичжо* был написан государем Тхэчжоном и представлял собой приглашение к службе выдающегося чиновника Чон Мончжу (1338–1392). За свой отказ служить новой династии (кстати, также выраженный посредством *сичжо*) Чон Мончжу был казнен, а место его казни около города Кэсона (мост Сончжуккё) входит в число достопримечательностей и воспевается в поэзии. Оно было очень востребовано среди южнокорейских туристов в период, когда они имели разрешение на въезд в определенную зону в КНДР [17].

Использование символики, сходной с любовной, связано с таким явлением, как «литература любви к государю» (*ёнгун мунхак*, 戀君文學), когда подданный посвящает государю текст от имени женщины, и, соответственно, отношения между государем и подданным выражаются посредством метафор, связанных с любовью [18]. Упомянутое выше стихотворение Чон Чхоля считается одним из репрезентативных образцов этого явления.

Таким образом, знаменитый поэтический диалог между государем Тхэчжоном и Чон Мончжу может использоваться во вводном курсе как образец текста, требующего специальной трактовки, обращения к историческим фактам и одновременно указывающего на участие литературы в жизни современного корейского общества, в данном случае — на косвенную связь с политическими вопросами.

Выделяя символы и модели, мы учимся различать главное и второстепенное, анализировать контекст, искать релевантную информацию. Эти навыки важны в любой профессиональной области.

8. ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ МЕЖДУ ТРАДИЦИОННОЙ И СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРОЙ

Знание литературной традиции необходимо для целостного понимания произведений современной литературы, в которой часто используются традиционные модели (пространственные, временные и др.), встречаются аллюзии на произведения прошлых веков, проявляется традиционное мировосприятие. В связи с этим желательно во время преподавания материала по традиционной литературе создавать в его изложении «мосты» к литературе современной [19]. Видится важным еще во вводной части курса представить корейскую литературу-

ру как единое комплексное явление, пронизанное внутренними взаимосвязями. Возможность ознакомиться с произведениями XX–XXI вв. при изучении классики может служить мотивирующим фактором для тех студентов, которые склонны интересоваться только современной литературой.

Запоминающимся студентам примером может стать мотив поиска идеального пространства, восходящий к легенде о Персиковом источнике (автор Тао Юаньмин, 365–427). В литературе употребляется как китайский символ («Персиковый источник», 桃源; «Улин», 武陵), так и корейский, впервые введенный в литературу как корейское идеальное пространство поэтом Ли Илло (1152–1220) — «Долина журавлей» (鶴洞). Богаты примерами обращения к этому мотиву и традиционная, и современная литература, и проза, и поэзия. В современных произведениях он может служить противопоставлению природы и городской суеты (например, в стихотворении Чон Хёнчжона (р. 1939) «Душа — семядоля», 마음은 떡잎), акцентированию нелицеприятной реальности в обществе, кажущемся благополучным (рассказ Пак Вансо (1931–2011) «Черная вдова», 흑과부 [20]). Стремятся к несуществующему идеальному пространству лирические герои повести «Глубокая синяя ночь» (깊고 푸른 밤) Чхве Инхо (1945–2013), романа Ха Ильчжи (р. 1955) «Республика Ужупис» (우주피스 공화국).

Умение выделить традиционный элемент, проследить его трансформацию, понять его роль во внутренней структуре произведения служит развитию аналитических способностей студентов.

9. РАСПРОСТРАНЕНИЕ ТЕКСТОВ В КОРЕЕ

Знакомство с книжной культурой не всегда воспринимается как неотъемлемая часть курсов по литературе, однако в случае с корейской литературой необходимость включения соответствующей информации в такие курсы несомненна. Для распространения произведений, относящихся к разным видам литературы, разным жанрам, использовались разные типы изданий.

Социологией читательских слоев определяется появление не только текстов нового типа, но и новых типов издания, а также и само явление коммерциализации публикационной деятельности в XVIII–XIX вв. [21, 22]. Типология некоторых знаменитых сюжетов оказывается связанной с центрами книгопечатания⁴.

Для «вводной части» курса достаточно краткого представления трех основных типов изданий, которые будут регулярно упоминаться в ходе изучения курса: рукопись (筆寫本), ксилограф (木版本) и издание подвижным шрифтом (活字本). Можно воспользоваться этим материалом для того, чтобы рассказать студентам о немаловажном факте изобретения корейцами способа отлива металлического подвижного шрифта (если это не предусмотрено прежде изученными курсами).

⁴ Автор благодарен профессору Национального университета Кангвон Ли Минхи за консультацию по данному вопросу.

10. КРАТКАЯ ИНФОРМАЦИЯ ОБ ИЗУЧЕНИИ КОРЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В КОРЕЕ И ЗА ЕЕ ПРЕДЕЛАМИ

Для курса, ориентированного на филологов-корееведов, можно рекомендовать краткое знакомство с традицией комментирования и изучения собственной литературы в Корее, а также с именами и деятельностью исследователей корейской литературы в России и западных странах. Подача этого материала может осуществляться с разных точек зрения или совмещать их (например, в связи с историей корееведения или для обзора основных направлений в литературе).

* * *

В зависимости от программы, а также от общего количества аудиторных часов, отводимых на освоение дисциплины, можно варьировать количество времени, которое будет посвящено вводному материалу и каждому из представленных выше пунктов. Регулируя количество приводимых примеров и подробность их обсуждения, можно отвести на вводный блок от одной до четырех лекций (большее количество представляется нецелесообразным). Итогом такой вводной части курса становится понимание студентами того, чему они могут научиться благодаря его освоению. Мотивирует студентов понимание того, что литература — часть современной жизни, жизни общества и государства, а не просто аспект филологического знания. Она традиционно участвовала и участвует в международных отношениях, сопряжена с экономическими и социальными вопросами, связана со всеми сферами корейской жизни. Изучая этот предмет, мы учимся комплексному восприятию, развиваем аналитические способности. Мы учимся быть востоковедами и вместе с этим получаем эстетическое удовольствие, читая хорошую литературу.

Литература

1. *Guryeva A. A.* On the Issue of Drawing Students' Interest to Korean Traditional Literature: Main Points of Teaching the Subject // *Issues of Far Eastern Literatures. 7th International Academic Conference.* 2016. P. 244–251.
2. *Цой И. В.* Несколько слов о методике преподавания спецкурса по современной корейской литературе (на примере отделения корейской филологии СПбГУ) // *Вестник Центра корейского языка и культуры.* 2013. Вып. 15. С. 135–146.
3. *Гурьева А. А.* «Книжная полка президента»: чтение как стратегия успешности в Республике Корея // *Корейский полуостров в поисках мира и процветания. Материалы XXIII конференции корееведов России и стран СНГ.* 2019. Т. 2. С. 144–156.
4. *Никитина М. И.* Древняя корейская поэзия в связи с ритуалом и мифом. М.: Наука, 1982.
5. *Гурьева А. А.* К вопросу о восприятии роли текста в современной корейской культуре // *Корея перед новыми вызовами.* 2017. С. 383–395.
6. *Гурьева А. А.* Традиционные модели в репрезентации текущих проблем в современных южнокорейских текстах // *Корейский полуостров в эпоху перемен. Материалы XX конференции корееведов России и стран СНГ.* 2016. С. 262–273.

7. Троцевич А. Ф. История корейской традиционной литературы (до XX в.). СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2004.
8. Гурьева А. А. Письменное слово в современной корейской культуре // Корейский полуостров и вызовы глобализации. Доклады, представленные на X научной конференции корееведов России и стран СНГ. 2006. С. 262–267.
9. Чеснокова Н. А. Творчество Юн Мин Сока и его вклад в развитие песен протеста минчжун-гаё // Корея перед новыми вызовами. 2017. С. 396–407.
10. Кобзев А. И., Меньшиков Л. Н. ВЭНБ // Китайская философия. Энциклопедический словарь. Сост. М. Л. Титаренко. М.: Мысль. 1994. С. 59.
11. 정병욱. 시조문학사전. 1962. [Чон Бёнок. Энциклопедия литературы сичжо.] Сеул: Сингу мунхва, 1962. (На кор. яз.)
12. Жданова Л. В. Поэтическое творчество Чхве Чживона. СПб.: Петербургское востоковедение, 1998.
13. Гурьева А. А. К вопросу о периодизации истории традиционной корейской литературы // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Серия 13. 2014. Вып. 2. С. 16–27.
14. Никитина М. И., Троцевич А. Ф. Периодизация средневековой корейской литературы // Народы Азии и Африки. 1963. № 1. С. 106–118.
15. Бамбук в снегу. Корейская лирика VIII–XIX вв. Пер. с кор. А. Л. Жовтиса. М.: Наука, 1978.
16. Песни Великого спокойствия при южном ветре. Пер. с кор. Гурьевой А. А. СПб.: Гиперион, 2019.
17. Scheidhauer R. National Crisis! Navigating Cultural Heritage through the Narrow Straits of Ideological Battlefields — The Case of Sŏnjukgyo in Kaesong // Multidisciplinary Perspectives in Korean Studies. Proceedings of the 7th Korean Studies Graduate Studies Convention in Europe. Ed. by Codruta Cuc. 2010. P. 45–53.
18. Roske-Cho W. S. Love Songs to the Ruler // Cahiers D'etudes Coréennes, 5. Twenty Papers on Korean Studies offered to professor W. E. Skillend. 1989. P. 285–299.
19. Gurjeva A. A. General Trends of Traditional Elements Usage in Contemporary South Korean Poetry // Issues of Far Eastern Literatures. 8th International Academic Conference. 2018. P. 164–172.
20. Ли Сан Юн. Рассказ в творчестве современных писательниц Республики Корея (Пак Вансо, Син Кёнсук и Ён Хигён). Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. М., 2008.
21. 김동욱. 방각본에 대하여 // 동방학지 11 호. 1970. 97–139쪽. [Ким Донъук. О типе издания пангакпон // Тонбан хакчи. 1970. № 11. С. 97–139.] (На кор. яз.)
22. 천혜봉. 한국서지학. 서울: 민음사, 2004. [Чхон Хебон. Библиография Кореи. Сеул, Минымса, 2004.] (На кор. яз.)

References

1. Gurjeva A. A. On the Issue of Drawing Students' Interest to Korean Traditional Literature: Main Points of Teaching the Subject. *Issues of Far Eastern Literatures. 7th International Academic Conference*. 2016. P. 244–251.
2. Choi I. V. Some words about methodology of teaching a special course on modern Korean literature (on the example of the program of Korean Philology major in St. Petersburg State University). *Proceedings of the Center for Korean language and Culture*. 2013. Iss. 15. P. 135–146. (In Russian)

3. Guryeva A. A. "President's Bookshelf": Reading as a Strategy of Success in the Republic of Korea. *The Korean Peninsula in Search for Peace and Prosperity*. 2019. Vol. 2. P. 144–156. (In Russian)
4. Nikitina M. I. *Ancient Korean Poetry in relation with Ritual and Myth*. Moscow, Nauka Publ., 1982. (In Russian)
5. Guryeva A. A. On the Issue of Perceiving the Role of a Text in Contemporary Korean Culture. *Korea before New Challenges*. 2017. P. 383–395. (In Russian)
6. Guryeva A. A. Traditional Models in Representing of Current Issues in Contemporary South Korean Texts. *Korean Peninsula in the Epoch of Changes*. 2016. P. 262–273. (In Russian)
7. Trotsevich A. F. *History of Korean Pre-modern Literature (before 20th century)*. St. Petersburg, St. Petersburg University Press, 2004. (In Russian)
8. Guryeva A. A. Written Word in Modern Korean Culture. *Korean Peninsula and the Challenges of Globalization*. 2006. P. 262–267. (In Russian)
9. Chesnokova N. A. Yun Min Seok and his Contribution in the Development of Korean Protest Songs minjung-gayo. *Korea before New Challenges*. 2017. P. 396–407. (In Russian)
10. Kobzev A. N., Menshikov L. N. WEN. *Chinese Philosophy. Encyclopedic Dictionary*. 1994. P. 59. (In Russian)
11. Jeong Byeong-uk. *Encyclopedia of sijo poetry*. Seoul, Singu munhwasa. 1962. (In Korean)
12. Zhdanova L. V. *Poetry of Choe Chi-won*. St. Petersburg, Peterburgskoe vostokovedenie, 1998. (In Russian)
13. Guryeva A. A. On the Issue of Periodization of Traditional Korean Literature. *Vestnik of Saint-Petersburg State University*. Series 13. 2014. Iss. 2. P. 16–27. (In Russian).
14. Nikitina M. I., Trotsevich A. F. Periodization of Medieval Korean Literature. *Peoples of Asia and Africa*. 1963. No. 1. P. 106–118. (In Russian)
15. *Bamboo in Snow. Korean Lyrical Poetry of the 8th–19th Centuries*. Transl. from Korean by A. L. Zhovtis. Moscow, Nauka Publ., 1978. (In Russian).
16. *Songs of the Great Peace at South Wind*. Transl. from Korean by Guryeva A. A. St. Petersburg, Giperion Publ., 2019. (In Russian)
17. Scheidhauer R. National Crisis! Navigating Cultural Heritage through the Narrow Straits of Ideological Battlefields — The Case of Sŏnjukgyo in Kaesong. *Multidisciplinary Perspectives in Korean Studies. Proceedings of the 7th Korean Studies Graduate Studies Convention in Europe*. Ed. by Codruta Cuc. 2010. P. 45–53.
18. Roske-Cho W. S. Love Songs to the Ruler. *Cahiers D'études Coréennes, 5. Twenty Papers on Korean Studies offered to professor W. E. Skillend*, 1989. P. 285–299.
19. Guryeva A. A. General Trends of Traditional Elements Usage in Contemporary South Korean Poetry. *Issues of Far Eastern Literatures. 8th International Academic Conference*, 2018. P. 164–172.
20. Li San Yun. *Short Story in Creative Activities by Contemporary Female Writers of the Republic of Korea (Pak Wan-seo, Sin Gyeong-suk, Eun Hui-gyoung)*. PhD dissertation. Moscow, 2008. (In Russian)
21. Kim Dong-uk. About the banggakbong type of edition. *Dongbang hakji*. 1970. No. 11. P. 97–139. (In Korean)
22. Cheon Hye-bong. *Korean Bibliography*. Seoul, Mineumsa, 2004. (In Korean)

Дьяконова Е. М.

(Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Россия)

«ПУТЬ ПОЭЗИИ» (УТА-НО МИТИ) В ТРАКТАТАХ МАСТЕРОВ «НАНИЗАННЫХ СТРОФ»

Аннотация: В статье анализируется трактат влиятельного средневекового поэта и мыслителя эпохи Муромати (1392–1568), буддийского монаха Синкэя под названием «Разговоры вполголоса» («Сасамэгото», 1463–1464). В этом трактате о диалогической поэзии «нанизанных строф» (*рэнга*) автор обращается к категории Пути (*мити*), или Пути поэзии (*ута-но мити*), которую он не только интерпретирует, опираясь на сочинения древнекитайских философов Конфуция, Лао-цзы, а также труды ранних японских дзэн-буддийских авторов, в частности Мудзю: Итиэн, автора «Собрания песка и камней» («Сясэкисю:», XIII в.), но и придает этому понятию оригинальное звучание. Путь в представлении Синкэя — это не только мастерство и совершенствование. Это совокупность множества разнородных вещей: всего корпуса художественных текстов, теоретических трактатов, школ, учителей и учеников, идеальных поэтов, направлений, стилей, языка, внутренней дисциплины, образа жизни, прошлого и современности.

Ключевые слова: японская поэзия, *рэнга* (нанизанные строфы), Синкэй, *Разговоры вполголоса* (*Сасамэгото*), Путь поэзии.

Dyakonova Elena

(A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, HSE University, Russia)

THE "WAY OF POETRY" (UTA-NO MICHI) IN THE TREATISES OF MASTERS OF "LINKED VERSE"

Abstract: The paper analyzes *Sasamegoto* (*Whispered Conversations*, 1463–1464), a treatise by Shinkei, the influential Buddhist poet and thinker of the Muromachi period (1392–1568). In this treatise on the collaborative poetry of "linked verse" (*renga*), the author addresses the category of the "Way" (*michi*) or the "Way of Poetry" (*uta-no michi*), which he interprets on the basis of ancient Chinese philosophers (Confucius and Lao Tze) and early Japanese authors of Zen school (e. g., Mujū Ichien, who wrote the *Shasekishū* — *The Collection of Sand and Rocks*, 13th century) and even endows it with a new meaning. In Shinkei's view, the Way is not only mastery and its perfection. This is a sum total of many diverse things: the entire corpus of belles-lettres, theoretical treatises, schools, teachers and disciples, ideal poets, trends, styles, inner discipline, lifestyles, the past and the present.

Keywords: Japanese poetry, a treatise on poetry, *renga* genre (*stringed stanzas*), Shinkei, *Sasamegoto* (*Whispered Conversations*), the Way of *renga*.

Понятие «путь поэзии» (*ута-но мити*, 歌の道) окончательно сложилось применительно к поэзии «нанизанных строф» (*рэнга*, 連歌)¹ к XV в., когда выдающийся поэт и теоретик поэзии, монах секты Тэндай, наставник буддийского храма Дзю:дзю:синъин в киотосских горах Хигасияма Синкэй написал трактат «Разговоры вполголоса» («Сасамэгото», ささめごと、, 1463–1464). Трактат делится на две части: первая была написана в пятом месяце четвертого года Кансё: (1463) в храме Хатио:дзи в его родной деревне в провинции Кию (ныне префектура Вакаяма), где мастер пребывал в уединении и благочестивых размышлениях. Там он молился за мирное окончание военного похода патрона его храма *даймё*: Хатакэяма Масанага. Вторая часть — продолжение первой — была создана через год, в пятом месяце пятого года Кансё: (1464); в это время Хатакэяма Масанага был назначен сёгуном, а Синкэй перебрался в столичный храм Дзю:дзю:синъин. В Прологе автор отзываясь о себе уничижительно как о человеке несведущем, а свой текст называет слабым, ничтожным шепотом². Приведем также отрывок из колофона к популярному изданию памятника, написанного самим Синкэем: «В первые дни пятого месяца четвертого года Кансё:, когда я жил в уединении в храме в деревне Тай на острове Кюсю, несколько любителей *рэнга* обратились ко мне с настоятельной просьбой написать книгу правил, и мне было трудно им отказать. Нужно было торопиться, а писание мое так несовершенно, что эти два свитка заслуживают только беглого взгляда, а затем должны быть брошены в огонь. И все же, хотя они остро нуждаются в поправках, я представляю читателю эти несовершенные записки, как меня и просили» [5, с. 23]. Интересно, что некоторые вопросы, которые рассматриваются в первой части, вновь поднимаются во второй, но более углубленно.

По форме «Разговоры вполголоса» — это диалог между юным провинциальным поэтом, который задает вопросы, и мастером, дающим мудрые советы. Эта форма не только напоминает неявный обмен вопросами и ответами в поэзии *рэнга*, но и отсылает нас к источнику диалогических сочинений в дальневосточной традиции: к «Лунь Юй» Конфуция (論語, «Беседы и суждения», VI–V вв. до н. э.), чье влияние явственно сказалось на творчестве Синкэя. Молодой поэт высказывает тривиальные взгляды на поэзию, которые тогда исповедовали многие стихотворцы, как на искусство игры словами. Мудрый учитель опровергает это мнение, он видит в поэзии нечто большее.

У Синкэя были многочисленные предшественники, писавшие о поэзии жанра *рэнга*, начиная со времен Фудзивара-но Тэйка (XII–XIII вв.). Этот выдающийся

¹ *Рэнга* создается экспромтом двумя, тремя и более участниками на долгих поэтических собраниях; это длинный диалог, композиция из вопросов и ответов, иногда бесконечно долгая; известны «поэмы» *рэнга* в 10 тыс. слов, однако классической считается форма из 100 строф (百韻連歌, *хякуин рэнга*), которая подчиняется многочисленным трудноисполнимым правилам, изложенным в десятках трактатов.

² «Возможно, речи наши нестройны, бессвязны, но мы можем не бояться любопытных ушей за стенами, поскольку ведем всего лишь разговоры вполголоса, укрывшись под низким навесом из соломы». [1, с. 139]

сы поэт относил *рэнга* к разряду шуточной, комической поэзии. Позже усилиями многих влиятельных сочинителей и авторов трактатов на протяжении столетий строилась чрезвычайно сложная поэтика этого амебийного жанра. Трактаты, о которых мне уже приходилось писать, представляли собой обширный свод правил *рэнга* с примерами из известных поэтов, описание техники письма, анализ поэтической лексики, композиции; это по преимуществу учебники [1]. Трактат Синкэя — не собрание правил сложения стихов (*сикимоку*, 式目), оно ближе к жанру *дзуйхицу* (随筆, «вслед за кистью»), т. е. представляет слабо связанные между собой отрывки, либо, по мнению некоторых ученых, напоминает саму поэзию *рэнга*, которая представляет собой чередование трехстиший и двустиший, написанных разными авторами. Композиционно трактат устроен как цепочка вопросов и ответов о сути поэзии.

Синкэй не только описывает и анализирует поэзию эпохи Муромати (1392–1568), воссоздает на примере *рэнга* ее культурную историю, но также ясно артикулирует главную идею своего произведения: практика сочинения стихов, как и любое другое искусство или ремесло, формирует Путь (*мити*, 道). Путь — категория, возникшая в Китае в сочинениях древних философов [в частности, в сочинении мудреца VI-V вв. до н. э. Лао-цзы «Дао дэ цзин» («Книга Пути и Добродетели», 道德經、, VI в. до н. э.)], в «Лунь Юй» Конфуция. Буддизм создал категорию «Восьмеричный Путь», или «Благородный восьмеричный Путь» (санскр. *арья-аштанга-марга*), срединный путь Будды, единственно возможный способ избежать страдания и освобождения от сансары³. Позже понятие Пути отразилось во многих сочинениях японских мыслителей, например в «Собрании песка и камней» («Сясэкисю:», 砂石集, XIII в.)⁴ буддийского монаха Мудзю: Итиэн, в котором, в частности, рассматриваются возможности выбора жизненного пути: монаха, монаха в миру, отшельника, почитателя богов, воина и поэта, благо отшельничества, ухода от мира не ради почестей, а ради просветления⁵.

К началу эпохи Муромати эта категория, приняв облик *ута-но мити*, или *рэнга-но мити* (Путь поэзии, Путь *рэнга*), обрела, в понимании Синкэя, другое звучание как имеющая отношение к своду правил, обязательных к исполнению, заключенных в сочинениях мастеров поэзии прошлого и настоящего. Путь, по идее Синкэя, — это, кроме совершенствования мастерства, еще и институцио-

³ Сансара (блуждание, странствование) — центральное понятие в разных религиях, в частности в буддизме, означает круговорот рождения и смерти, обусловленный кармой, т. е. связью судьбы человека с воздаянием за дурные и хорошие поступки. Путь — это способ вырваться из череды превращений, из «сетей сансары».

⁴ «Собрание песка и камней» — образец буддийской прозы, важнейшее произведение японской религиозно-философской мысли XIII в., написанное буддийским монахом Мудзю: Итиэн, не причислявшим себя ни к одной школе буддизма; постриг принял в секте Тэндай. По-русски издано в переводе Н. Н. Трубниковой [3].

⁵ Насколько возможно, разнородные неявные цитаты Синкэя из названных выше источников были распознаны в переводе с опорой на комментарии известных японских ученых, например, Кидо: Сэйдзо; Имото Но:ити и др.

нально организованные школы поэзии, совокупность выдающихся мастеров и их учеников, компендиум поэтических текстов, заключающих в себе главные принципы *рэнга*, язык и стиль, идеальные образцы, история и традиции, современное состояние, вообще весь корпус поэтических текстов и трактатов о них. Совокупность всех этих понятий, сплавленных воедино, — ключ к пониманию, что такое Путь поэзии. Путь — это и поэтическая практика, где техническое совершенство само по себе — ничто, хотя и необходимо, а главное — это скорее способ понимания, проникновения и жесточайшая внутренняя дисциплина, которая держит вместе всю общность составных частей Пути. Синкэй полагает, что поэтическая практика тесно связана с типом жизни, простым, уединенным и независимым, с умалением себя вплоть до полного уничтожения себя и собственных произведений⁶, с внутренней дисциплиной, направленной на совершенствование, удаление от славы. Здесь ощущается связь со словами Конфуция: «Учитель сказал: не печалься, что люди не знают тебя. Печалься, что сам не знаешь людей» [3, с. 306]; «Учитель сказал: благородный муж не соперничает...» [3, с. 318] Эти максимы китайского философа отражены в неявной форме во многих пассажах трактата «Разговоры вполголоса».

Синкэй следует не только за конфуцианским, но и за даосским учением, особенно часто вторя без ссылок «Книге Пути и добродетели» Лао-цзы, который на Пути «предлагал не форсирование воли, не мобилизацию сил и умений, а достижение духовной раскрепощенности, или восполнения жизни, достигаемое через сбережение цельности» [2, с. 47]. Синкэй вторит некоторым положениям Лао-цзы, например в том, что «невозможно учиться Пути, надо измениться, тогда Путь откроется сам», что «бытие и Путь — это иное, только через Путь все сущее реализует себя» [2, с. 49].

Путь — совершенствование духовное и телесное, не поддается «тренировке», это «высвобождение духа и тела», это «возможность глазами видеть, как они видят, ушам слышать, как они слышат» [5, с. 127].

Ко времени появления трактата Синкэя 100-строфная *рэнга* (*хякуин рэнга*, 百韻連歌) существовала уже на протяжении 250 лет, начиная с эпохи Камакура (1186–1333). Усилиями мастера *рэнга* Дзэнъя и его учеников Дзюнкаку и Синсё: в конце периода Камакура были выработаны композиционные и лексические правила, соединяющие и разделяющие 14-сложные и 17-сложные строфы. После императора Дзюнтoku наиболее значительный свод правил написали прославленный поэт, глава поэтической школы Нидзё: — Нидзё: Ёсимото (1320–1388 гг.) — и его наставник, первый крупный поэт *рэнга* Гусай (или Кю:сэй, 1282–1376 гг.); оба — деятели эпохи Намбокутё: (1336–1392). Они сочиняли компендиум «О:ан

⁶ Из «Разговоров вполголоса»: «Говорят, когда конец законоучителя Кё:ин был близок, он выбросил все свои стихи и рукописи — все, что он написал до тех пор, — и зарыл за своей старой хижинкой в Фудзимото в горах Хигасияма... Также законоучитель Но:ин: о нем мы слышали, что и он перед смертью зарыл в землю собрание всех своих стихотворений в местечке Кособэ. Ясно, что эти поэты не льстили себя надеждой, что будущие сочинители оценят их произведения. Это поистине печально» [1, с. 127].

синсики» (応安新式, «Новые правила эры О:ан», 1372 г.) — другое название «Рэнга синсики» (連歌新式, «Новый свод правил *рэнга*») на протяжении 25 лет. Он служил учебником и справочником для сочинителей *рэнга* и для судей поэтических турниров. Сочинение *рэнга* становилось все популярнее, требовались все более детализированные правила, они значительно усложнялись. Текст Нидзё: Ёсимото и Гусая был открытым — это было большое новшество: и сами авторы, и другие поэты дополняли и продолжали писать «Новый свод правил *рэнга*» на протяжении многих десятков лет. Нидзё: Ёсимото на протяжении всей жизни прибавлял новые главы к своему компендиуму.

Важную роль в становлении окончательного свода законов *рэнга* сыграл знаменитый внук Нидзё: Ёсимото — Итидзё: Канэра, написавший труд «Рэндзю: гаппэки сю:» (1476 (?)). Этот амбициозный человек, канцлер, регент, учитель поэзии при сёгуне, советник императора, обладатель обширнейшей библиотеки во всем стремился превзойти своего прославленного деда Нидзё: Ёсимото. Канэра вписал в трактат Ёсимото свой труд «Синсики кинъан» (新式近案, «Нынешнее пояснение к новым правилам», 1452) как приложение или дополнение.

Наиболее известное сочинение по теории *рэнга* — это труд «Рэнга синсики цуйка нараби ни синсики кинъан то:» (連歌新式追加並びに近案等、, «Новый свод правил *рэнга* наряду с дополнением нынешнего пояснения к Новым правилам и другим сочинениям», 1501 г.), сокращенно «Рэнга синсики». В него были включены труды предшественников, его собрал и закончил буддийский монах Сё:хаку⁷ (1443–1527), ученик лучшего поэта *рэнга* Со:ги (1421–1502), монаха секты Риндзай, отшельника, автора трактатов, стихов и путевого дневника.

Синкэй писал в свитке «История *рэнга*», что период творчества Ёсимото и Гусая в эпоху Намбокутё: (1336–1392) означал расцвет *рэнга* и рождение «серьезной» или «одухотворенной» *рэнга* (син *рэнга*, 心連歌)⁸, однако через 40–50 лет после кончины этих мастеров поэзия стала угасать. По его мнению, в начале периода Муромати и во времена самого Синкэя поэзия испытывала глубокий кризис. В этом он винит появление огромного количества учителей *рэнга* (*рэнгаси*, 連歌師), самозванных «монахов» в рясах, мало осведомленных в поэзии, которые преподавали в собственных «школах» по всей Японии, в имениях *даймё*., в храмах и на улицах, проповедовали поэтические принципы среди людей необразованных. Сочинение *рэнга* на поэтических состязаниях оказалось весьма популярным занятием, но победа присуждалась наиболее умелым и остроумным версификаторам, а не истинным поэтам, а также тем, кто сможет написать наибольшее количество строф за одну сессию. В этом, видимо, причина того, что Синкэй в трактате ничего не говорит о правилах сложения стихов — они давно

⁷ Сё:хаку (1443–1527) — буддийский монах аристократического происхождения, паломник, поэт *рэнга* и *вака*, его литературное имя — Ботангэ («Цвет пиона»), он жил одиноким отшельником в хижине в горах провинции Сэтцу.

⁸ В противоположность *мусин рэнга* (шуточная *рэнга*, букв. *рэнга* «без сердца», 無心連歌).

подробно расписаны в десятках сочинений, — а сосредотачивается на более общих вопросах понимания категории Пути, на истории жанра *рэнга* и на его связи с классическими *вака* (和歌). Синкэй пишет о Семерых великих мудрецах *рэнга* (*рэнга ситикэн*, 連歌七軒) и называет идеальной антологию «Новое собрание старых и новых японских песен» («Синкокинвакасю»; 新古今和歌集, XIII в.), составленную Фудзивара-но Тэйка. Именно изучая это выдающееся произведение, можно нащупать истинный Путь поэзии (*макото-но мити*, 真の道), считает он.

Произведение Синкэя пронизано буддийскими идеями Пути, но в его особенной интерпретации. Например, оригинально его сравнение кольцевой композиции *рэнга*, диалога поэтов с открытым концом, с буддийским понятием колеса как прообраза мира (*риннэ*, 輪廻). Это яркий пример проникновения буддийских представлений в поэзию. Путь в представлении Синкэя связан с десятью добродетелями, их необходимо культивировать в себе, чтобы не только придерживаться правильного Пути, но и создавать свой. Он апеллирует, как всегда, к авторитету древних, не уточняя источник. В 61 свитке сказано: «В древних записях сказано: тот не станет мудрецом на Пути, кто лишен десяти достоинств — ума, искусства в письме, дисциплины, преданности Пути, не имеет просветленного наставника, спокойной сосредоточенности, старости, высокого положения. Идеальных людей не бывает, чего-то одного всегда недостает. Потому-то и говорят, что мудрец является в мир раз в столетие, а святой — и вовсе раз в тысячу лет. Вряд ли возможно, чтобы под нашим небом или в заморье родился мудрец на Пути поэзии»⁹ [5, с. 200].

Рисуя портрет идеального поэта, Синкэй принимает во внимание важнейшие Десять сокровищ Закона Будды, десять добродетелей (*дзиттоку*, 仏法十得), или десять заповедей на Пути *рэнга* (*рэнга дзиттоку*, 連歌十得), без которых невозможно стать мастером на Пути поэзии: «Десять заповедей на Пути поэзии: вера, установления, умаление, покаяние, учение, мудрость, отречение [от мирского]» [5, с. 204]. Затем Синкэй называет «Семь воров на Пути поэзии: пьянство, праздная дрёма, пустословие, стяжательство, несдержанность в речах, самоуверенность» [5, с. 203–204].

Синкэй высоко ценил сочинение *рэнга*, сравнивал его с творением молитвы, с постижением радости благочестивой жизни, с жертвенными представлениями перед храмом (*хо:раку*, 法楽). Категория *хо:раку* относится к раннему соприкосновению *рэнга* с поклонением синтоистскому богу литературы и учения Тэнмандзин (обожествленному поэту эпохи Хэйан Сугавара-но Митидзанэ, 845–903). Состязания *рэнга* на протяжении столетий проходили «под цветами» (花の下, т. е. весной) в головном храме Тэнмангу: в Киото. Они носили ритуальный характер, проводились ради «усмирения цветов», поскольку время цветения умэ и сакуры было часто связано с появлением поветрий. Здесь сказался синто-буддийский синкретизм воззрений Синкэя.

⁹ Переводы текстов Синкэя выполнены по изданиям [5, 7].

Путь представляется ему не только совокупностью людей, текстов и добродетелей: он тесно связан с буддийским учением и монашеской практикой. «Путь поэзии сроден Великой пустоте: он ни к чему не стремится, тем паче к избыточности» [5, с. 199].

Путь — трудноуловим: «Видеть, но не постигать умом — это словно водить кистью по льду или рисовать на водной глади» [5, с. 201].

Говоря о трудностях воспитания идеального ученика, Синкэй высказывает мнение о необходимом соотношении мастерства Учителя и способности ученика к творчеству: «На Пути поэзии, как и в Законе Будды, никчемным душам не преуспеть, даже ясная мудрость древних, явленная в старинных книгах, таким не подмога. Сумеют ли скрытые способности проявиться сполна? — в этом суть. Свет от древних изборников проникает века, словно бесстрастные лучи небес, но достанет ли его, дабы возжечь сырой хворост незрелого ума? Последователям Будды известно давно, что и пробудившийся ум далеко не всегда способен впитать Учение... “Остановитесь! — требует Будда, — прекратите! Разве так донесете вы истину! В своей неизреченности Дхарма с трудом постижима”» [5, с. 206].

Синкэй полагает, что человек низменного, тривиального ума не может ничего получить от самого великого мастера: «Случается, мудрому отцу наследует сын-глупец; бывает, мудрый наставник проникает к самому костяку стиха, а ученик бессилён идти вослед. Коротки утиные ножки — не удлинить; длинные журавлиные ноги — без боли не укоротишь. Мудрец, опустошив свое сознание, напитывается чужим умом; лишенный языка, он присваивает чужие речи. Извлеченными из себя именованиями и словесами направляет и наставляет чуткие души» [5, с. 199–201].

Необычайная насыщенность и глубина знаний Синкэя очевидна, он впитывал в себя тексты разных религий: конфуцианства, даосизма, буддизма; литературные источники — классическую китайскую и японскую поэзию. Сочинение устроено таким образом, что почти за каждым высказыванием автора стоит цитата из сочинений мудреца, поэта, отшельника прежних времен. Таким образом, текст трактата — мозаика чужих мыслей, из которых он, как из пластилина, лепит собственные продуманные и прочувствованные идеи. Текст «Разговоров вполголоса» интертекстуален в самом прямом смысле этого слова: он вобрал в себя множество источников, из цитат Синкэй искусно плетет ткань собственного повествования.

ПРИЛОЖЕНИЕ¹⁰

Для ознакомления читателя с поэзией *рэнга* ниже приводится начальный фрагмент из стострофной поэмы «Сто строф, сочиненных тремя поэтами на горе Юяма» («Юяма сангин хякуин», 湯山三吟百韻) с комментариями. Авторы *рэнга* Сё:хаку, Со:ги, Сотё:.

¹⁰ Переводы в Приложении выполнены по изданию [6].

Начальное трехстишие в 17 слогов (хокку, 発句):

薄雪にこの葉色濃き山路かな
 Под тонким слоем снега
 Эти разноцветные листья
 На горной тропе.
 Сё:хаку

Это хокку Со:ги предоставил сочинить своему ученику Сё:хаку, хотя это было нарушением правил — первое стихотворение в *рэнга* полагалось сочинять учителю. Зима (а десятая луна — это зимний месяц по лунному календарю) представлена словами «тонкий слой снега» (*усуюки*) и «эти листья» (*коно ха*). Горная местность Арима, где находится Юяма, обозначена одним штрихом — это «горная тропа» (*ямадзи*). Комментаторы единодушно приводят в качестве первоисточника этой строфы *вака* известного поэта Оэ-но Масафусы (?) (1041–1111). Почти каждая строфа в *рэнга* должна быть отзвуком известного стихотворения в жанре *танка* из классических антологий.

奥山の岩垣紅葉場落りはたて朽ち葉が上に雪ぞ積もれる
 Далеко в горах
 За каменной преградой
 Опали красные клены,
 На листья увядшие
 Сверху выпал снежок.

Вторая строфа в 14 слогов (*ваки*, 脇)¹¹, которая, если руководствоваться старинными поэтиками, должна по красоте и выразительности уступать *хокку*¹²:

岩本薄冬やなおみん
 Ковыль у подножья скалы
 Зима еще более прекрасна.
 Со:тё:

Комментатор Идзита Тэцуо [4, с.267] пишет, что Со:тё: усиливает связь между строфами тем, что употребляет в *ваки* слово *суюки* «ковыль», которое похоже по звучанию на слово *усуи* в сочетании *усуи юки* («тонкий снег»): *усуи юки* — *суюки*; иероглиф «скала» в сочетании *ивамото* (岩本, «подножие скалы») пишется так же, как слово *ива* (岩) в сочетании *ивагаки* (岩垣, «каменная преграда») в *танка* Оэ-но Масафусы (?), «прообразе» этой строки *рэнга*. Таким образом, *ваки* связывается с *хокку* только по смыслу, но и графически и фонетически через посредство стихотворения, принадлежащего другой традиции и другому

¹¹ Канэко Киндзиро пишет, например, что *ваки* должен относиться к *хокку*, как хозяин к гостю.

¹² Комментатор *рэнга* (под его редакцией вышел том «Антологии *рэнга*» в «Полном собрании сочинений японской литературы») Идзита Тэцуо считает, что ковыль, растущий у подножия скалы, — это деталь к более общей картине, которая дается в *хокку*. Таким образом, связь между *хокку* и *ваки* осуществляется через большую детализацию — перенос взгляда с широкой картины на ее небольшой фрагмент [6, с.267].

жанру, которое находится вне текста *рэнга*, скорее в его подтексте. Это очень сложный тип связи, который нередко практикуется в «связанных строфах».

Комментаторы называют еще одно стихотворение, которое служит «прообразом» вышеприведенного двустушия *ваки*, это анонимная *танка* из антологии X в. «Собрание старых и новых песен Японии» («Кокинвакасю»; 古今和歌集) под номером 318.

今よりつぎてふらなむ我が宿の薄おしなみふれる白雪
С этой минуты
Пусть падает, не переставая,
У дома моего,
Нагибая ковыль,
Пеленой белый снег.

Литература

1. Дьяконова Е. М. Правила сложения *рэнга*, изложенные в трактатах Сё:хаку «Свод правил *рэнга*» («Рэнга синсики», 1501) и Синкэй «Шепот» («Сасамэгото», 1463–1464) // Интернет-журнал «Японские исследования». 2020. № 1. С. 31–148.
2. Малявин В. В. Книга о Пути жизни Лао-Цзы. Дао-Де цзин. М.: АСТ, 2018.
3. Переломов Л. С. «Лунь юй». М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2000.
4. Трубникова Н. Н. «Собрание песка и камней» в истории японской философской мысли. Т. 1–2. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2017.
5. Рэнгаронсю; Хайронсю; / Кидо: Сайдзо; Имото Но:ити хэн // Нихон котэн бунгаку тайкэй. [Трактаты по *рэнга* и *хайку* / под ред. Кидо: Сайдзо; Имото Но:ити // Полное собрание японской классической литературы. Т. 66.] Токио: Иванами сётэн, 1961.
6. Рэнгасю; / Идзита Тэцуо хэн // Нихон котэн бунгаку тайкэй. [Собрания поэзии *рэнга* / под ред. Идзита Тэцуо // Полное собрание японской классической литературы. Т. 35.] Токио: Иванами сётэн. 1968.
7. Рэнгарон сю; Ногакурон сю; Хайрон сю; / Хорикири Минору, Фукумото Итиро, Окуда Исао, Омотэ Акира хэн. [Собрание сочинений по теории *рэнга*, театра Но и *хайку* / под ред. Хорикири Минору и др.] Токио: Сёгаккан, 2001.

References

1. Dyakonova E. M. The Rules of Renga in the Treatises by Shyōhaku “New Compendium of Renga” (Renga Shinshiki, 1501) and Shinkei “Murmured Conversations” (Sasamegato, 1463–1464). *Japanese Studies in Russia*. 2020. No. 1. P. 31–148. (In Russian)
2. Maliavin V. V. *The Book of the Way and Life. Dao De Jing*. Moscow, AST Publ., 2018. (In Russian)
3. Perelomov L. S. “Lun’ Yui”. Moscow, Vostochnaia literatura Publ., 2000. (In Russian)
4. Trubnikova N. N. “Collection of Sand and Stones” in the History of Japanese Philosophical Thought. Vol. 1–2. Moscow, Centre for Initiative in Humanities. 2017. (In Russian)
5. Treatises on Renga and Haiku / ed. by Kidō Saizō, Imoto Nōichi. *Full Collection of Classical Japanese Literature*, vol. 66. Tokyo, Iwanami syoten, 1961. (In Japanese)
6. Anthologies of Renga / ed. by Ijichi Tetsuo. *Full Collection of Classical Japanese Literature*, vol. 66. Tokyo, Iwanami syoten, 1968. (In Japanese)
7. Anthologies of Treatises for Renga, Nō and Haiku / ed. by Horikiri Minoru et al. Tokyo, Syogakukan, 2001. (In Japanese)

Забелина Д. А.

(Санкт-Петербургский государственный университет, Россия)

ВОЗРОЖДЕНИЕ ФИЛИППИНСКОГО НАРОДНОГО ТЕАТРА — КОМЕДЬЯ

Аннотация: Комедья (также в литературе встречается название «моро-моро») — это жанр филиппинского народного театра, расцвет которого приходится на период со второй половины XVII в. по середину XIX в. Формирование жанра произошло в ходе пропагандистской деятельности католических монахов, однако со временем комедья стала самым популярным театральным жанром на колониальных Филиппинах. К основным особенностям комедья следует отнести следующие: 1) главная тема — борьба христиан против мусульман, при этом первые неизменно становятся победителями; 2) события никогда не происходят на Филиппинах, место действия — экзотические страны, например Турция и Армения; 3) большую роль в возникновении жанра сыграли испанцы-миссионеры; 4) комедья — это народный жанр; 5) комедья — светский жанр, так как приключения главенствуют над религиозными мотивами. В середине XIX в. комедья подверглась критике со стороны наиболее передовых филиппинцев, которые были хорошо знакомы с европейской драматургией того времени. Основными претензиями были излишняя напыщенность, недостаток логических связей и несоответствие реалиям того времени. В начале XX в. постановки комедья почти полностью прекратились на Филиппинах, их место заняли новые жанры. Этому способствовали политические изменения: с 1902 г. Филиппины стали колонией США, новая метрополия не была заинтересована в сохранении жанра. Также в XX в. на Филиппинах широкое распространение получила массовая культура. Начиная с 1970-х гг. при активном содействии Культурного центра Филиппин и Государственного Филиппинского университета осуществляются попытки возродить широкую традицию постановки комедья, при этом жанр изменяется так, чтобы соответствовать запросам современного филиппинского общества. Главным образом речь идет о потере актуальности темы борьбы христиан и мусульман в связи с ее полным несоответствием национальной политике Филиппин, также стоит отметить сокращение времени представления.

Ключевые слова: комедья, театр, драма, филиппинская литература, Филиппины.

Zabelina Daria

(St. Petersburg State University, Russia)

THE REVIVAL OF THE PHILIPPINE NATIONAL THEATER — KOMEDYA

Abstract: Komedya, or *moro-moro*, is a genre of the Philippine national theater that was flourishing from the second half of the 17th century until the second half of the 19th century. The genre formation was a part of catholic missionaries propaganda activities. In time, komedya became the most popular dramatic genre in colonial Philippines. The common features of komedya are: 1) the central theme of komedya is fight between Christians and Muslims, where Christians always win; 2) actions described in komedya never take place in the Philippines, but in an exotic country, for instance in Turkey or in Armenia; 3) Spanish missionaries played an important role in the formation of the genre; 4) komedya is the national theater; 5) komedya is a secular genre as adventures dominate over the religious motives. In the middle of the 19th century komedya was

criticized by the most progressive Filipinos for being extravagant, lacking logic and not touching upon current Philippine problems. By the beginning of the 20th century komedya was not staged anymore almost everywhere in the Philippines. Its place was taken by the other genres. A number of actions to bring komedya back to its former popularity have been undertaken from the 1970s with the great support of the cultural center of the Philippines and University of the Philippines. It is important to mention that the genre is being changed in order to correspond the needs of the modern Philippine society. For example, the Muslim conflict is not the main topic of the modern Philippine national play as it contradicts the national policy of the Philippines.

Keywords: komedya, theater, drama, Philippine literature, Philippines.

В 1946 г. Филиппины получили независимость. Это стало толчком для начала дискурса о том, что такое филиппинская национальная культура, в рамках которого были затронуты литература и театральное искусство. В поисках драматического жанра, который можно было бы определить как национальный и общий для многочисленных народов Филиппин, некоторые авторы и исследователи обратились к жанру комедья.

Комедья — это филиппинский драматический жанр, который возник в тот период, когда Филиппины были колонией Испании. События в комедья разворачиваются в мусульманских и христианских государствах, основными темами являются любовь и война. Главными героями обычно выступают принцы и принцессы. Свое название комедья получила от испанской комедии, под последней следует понимать драматическую пьесу времен Лопе де Вега, состоящую из трех актов и имеющую счастливый финал. Кроме того, так же, как и комедии, представлению комедья предшествовал *лоа* — длинный стих, чтением которого приветствовали спонсора или восхваляли святого покровителя [1, с. 16]. Для того чтобы разбавить события комедья, которые порой требовали от зрителей серьезного напряжения, между актами разыгрывались *интермедии*; а *сайнеты* — комические зарисовки сюжетом для которых служила повседневная жизнь, — завершали представление [1, с. 16].

Существует три вида комедья: 1) моро-моро — данный вид основывается на испанской комедии плаща и шпаги; 2) религиозная — от испанской комедии на тему жития святых; 3) героическая, посвященная жизни великих людей. Моро-моро — это самый распространенный вид комедья, зачастую под термином «комедья» понимается именно он. Далее речь пойдет именно о моро-моро.

Классическая комедья характеризуется рядом жанрообразующих элементов, присущих только данному жанру. Главная особенность — это стилистическая окрашенность, благодаря которой создается уникальная атмосфера. Она выражается в манере подачи текста, подборе костюмов и ряде тем и элементов, которые на сцене проявляются в виде сцен и мотивов. Все выходы на сцену, уход с нее и батальные сцены сопровождаются музыкой, для всех движений (например, размахивания шпагой) и всех шагов тщательно разработана хореография. В комедья есть два основных стилистических вида шага: *марш* и *пасодобль*, кото-

рые представляют собой сцепление¹; кроме того, они показывают величественность, присущую королевским особам и двору [2, с. 67].

Также в комедья есть ряд жанрообразующих сцен: *баталья* (батальные), *махия* (в них происходят фантастические события и появляются волшебные предметы), *синтахан* (романтические, в них герои признаются друг другу в любви). В батальных сценах используются движения, позаимствованные из традиционного филиппинского боевого искусства — арниса.

Другая особенность комедья — мелодраматичность, которая тесно переплетается с нереалистичностью. Так, для комедья характерны высокая насыщенность происшествиями, большое количество переплетающихся сюжетных линий, резкие и внезапные повороты сюжета, обилие случайностей (оно может показаться примитивным). Кроме того, мелодраматична манера игры актеров: ей свойственна нереалистичная жестикуляция и акцентирующая выразительность. Для комедья характерная жестовая экспрессивность [1, с. 19].

В классической комедья субъективно отражается конфликт между христианами и мусульманами. Последние представлены в качестве злодеев. Они коварны, вероломны, легко идут на предательство, в то время как христиане благородны и честны. При этом местом действия комедья никогда не являются Филиппины, а все персонажи — в большинстве своем европейцы, однако они также могут быть выходцами из Африки или с Ближнего Востока. Можно говорить о пропаганде европейских стандартов красоты посредством комедья, так как именно светлокожие европейцы по сюжету были главными положительными героями, а их роли старались отдавать метисам [1, с. 28]. Христианские государства в комедья чаще всего соответствуют реально существовавшим в Средние века на территории Европы государствам: Франция, Севилья, Арагон, Кастилия, Московия, Португалия, Албания и т. д. Мусульманские государства носят те же названия, что и известные в истории султанаты и халифаты: Турция, Персия, Гранада, Априка (Африка) [1, с. 11]. Среди названий королевств могли встречаться даже древние государства, например Фракия или Междуречье [4, с. 38].

Язык комедья стилистически окрашен, архаичен, многие авторы склонны к сильному эмоциональному окрашиванию, для того чтобы добавить дидактики в свой текст [5, с. 41]. Например:

*Но все же тревожно бьется грудь,
Даже если скрывать тайную любовь,
Против воли кричу: Мужественный! Мужественный!*²

¹ Сцепление — связь между эпизодами фабулы, с помощью которой обеспечивается единение сцен, в пьесе иногда сцепление выступает как мотив [3, с. 340].

² Отрывки из комедья «Принцесса Перлита» Фелисидад Мендосы 1970 г. Перевод выполнен автором данной статьи.

Или:

*Я отрублю твою недостойную голову,
Еще я отрублю твою голову обманщика!
Вы людям принесли ужас,
Обман, эксплуатацию пресеку!*

Для комедья характерны два стихотворных размера: 12-сложный — *пласа*, который чаще всего используется в романтических и батальных сценах, и 8-сложный — *хакира*.

В комедья прослеживается ряд ценностей, которые сформировались на основе местной культуры, а также были переняты от испанцев [2, с. 65]. Эти ценности — честь, уважение к старшим, понимание любви как главного чувства и героизм, который тесно связывается с представлениями о мужественности [6, с. 213].

В комедья существует жесткая иерархия персонажей, основанная на иерархии власти, соблюдается принцип «Приказ короля нельзя нарушить», согласно которому недопустимо любое неподчинение тому, кто выше в иерархической системе. Каждое действующее лицо относится к одному из враждующих лагерей — христианам или мусульманам.

Невозможно точно установить, когда возник жанр комедья, однако его формирование связано с деятельностью миссионеров, для которых главным средством привлечения внимания местного населения к католицизму было драматическое искусство [7, с. 280]. Драма не требовала ни больших временных затрат, ни умения читать, при этом наглядно показывала все преимущества принятия христианства. Первые драматические постановки относятся к XVI в. Так, первая комедия была поставлена на Филиппинах в 1598 г. [1, с. 2]. К 1637 г. относятся первые сведения о постановке, посвященной теме борьбы христиан и мусульман [2, с. 8]. Эта постановка была приурочена к реальной военной победе над мусульманами юга, текст пьесы был написан на испанском языке, поэтому ее нельзя считать ни комедья, ни даже произведением, предшествующим этому жанру. В последующие два столетия на Филиппинах был создан ряд комедий, авторами которых были испанцы или же местные жители, которыми руководили испанцы. Сюжет этих пьес затрагивал как религиозные, так и светские темы. Тионгсон упоминает ряд комедий, созданных в период с начала XVII по конец XVII в., однако ни одна из них еще не была моро-моро [1, с. 2–3].

На формирование жанра комедья повлиял комплекс культурных, политических и социальных причин. Как уже было сказано ранее, комедья многое взяла от испанской комедии, в том числе структуру. Также общим является отсутствие индивидуальных характеров, которые заменялись собирательными образами и конкретными типажам [8, с. 116], большое значение имеют танцы и хореография [9, с. 399]. И тому, и другому жанру присущи нагромождение событий, приключения, переодевания, поединки, сложное переплетение сюжетных линий [9, с. 351, 182]. Главными героями выступают юноши и девушки благородного происхождения, ведущие борьбу за любовь и счастье [8, с. 47].

Кроме того, на комедья оказали влияние филиппинские романы в стихах, именно они чаще всего служили источником для фабулы той или иной комедья. На Филиппинах романы в стихах существовали в двух формах: *авит* и *коридо*. Авит и коридо часто не читали, а пели под музыку, при этом авит традиционно ассоциируется с мелодраматическими и реальными событиями, а коридо — со сказками и волшебством [5, с. 19]. Авит был распространен более широко, чем коридо. Возможно, романы в стихах стали регулярно адаптировать для постановки на сцене, в результате чего появился жанр комедья [2, с. 61]. Эту версию подтверждает то, что зачастую место действия, типы, фабула и название для комедья заимствовались именно из филиппинского романа в стихах [2, с. 8, 60].

Также существует гипотеза возникновения комедья от танца, который мексиканские индейцы исполняли с 1530-х гг., сюжетной основой таких танцев были в том числе сюжеты из цикла о Карле Великом, например о Двенадцати пэрах и принце Бальдовино [2, с. 8, 62].

По мнению Фелисидад Мендосы, форма моро-моро частично зарождалась в ходе реальных военных кампаний по завоеванию мусульманского юга. Воины с обеих сторон рьяно отстаивали свои позиции, что было обусловлено как личными интересами (испанские начальники мечтали о новых подконтрольных землях, где они получили бы высокие должности, а народы Минданао хотели отстоять независимость и свою культуру), так и религиозностью, глубокой уверенностью в собственной правоте и отношении к противнику как к «неверному» [5, с. 11–13].

Исследователи сходятся на том, что комедья сформировалась ко второй половине XVIII в. [2, с. 61; 10, с. 11; 5, с. 23]. На XIX в. приходится расцвет жанра. Изначально представления комедья сопровождали все праздники, большинство из которых были религиозными, во второй половине XIX в. комедья также регулярно ставилась в театрах Манилы, где она называлась тагальской комедией [1, с. 4].

Несмотря на то что в середине XIX в. комедья являлась самым популярным драматическим жанром, она часто становилась объектом критики. К тому времени на Филиппинах уже сложился средний класс среди местного населения, обеспеченные люди могли позволить своим детям достаточно хорошее по европейским меркам образование. Эти молодые люди, знакомые с европейской литературой, отлично видели недостатки комедья [1, с. 7]. Кроме того, к тому времени на Филиппины начал проникать «реалистический» театр, представленный такими жанрами, как испанская сарсуэла и драма. Также появились либеральные и националистические движения, в рамках которых комедья оценивалась негативно [1, с. 7]. Многие европейцы, познакомившись с жанром комедья в XIX в., выражали недоумение из-за его нелогичности: авторы пьес плохо ориентировались в географии средневековой Европы (например, местом действия комедья мог быть никогда не существовавший халифат Гранада), в животном мире (гиены и тигры в Португалии), и в реалиях (принцессы, заключенные в тюрьму, охранялись дикими животными; кроме того, женские персонажи слишком часто

падали в обморок) [1, с. 31]. Нелепыми были костюмы: они не отражали реальных нарядов, существовавших когда-либо в Европе [1, с. 32], и тем более никак не соответствовали одежде филиппинцев.

С подмостков манильских театров комедья стала исчезать в самом начале XX в. Большую роль в падении популярности жанра сыграла потеря Испанией Филиппин в качестве колонии. Прежде комедья была призвана удовлетворять интересы колониальных властей, пропагандировать католичество и идею европейского превосходства, однако испанцы ушли, и поддерживать существование комедья стало некому [1, с. 30]. Окончательный удар по комедья был нанесен после Второй мировой войны. Во-первых, исчезли землевладения, то есть постановки лишились своих спонсоров; во-вторых, активно приобретала популярность американизированная массовая культура, чему способствовало распространение радио, телевидения и кинематографа [1, с. 9]. Тем не менее в некоторых маленьких городках, там, где традиция никогда не прерывалась, комедья оставалась неотъемлемой частью жизни общества, подношением святому-покровителю конкретного места [1, с. 9].

Современный период комедья начался после Второй мировой войны. Обретение независимости Филиппинами сопровождалось ростом национального самосознания и пробуждением интереса к местной культуре [10, с. 25]. Мечтая о национальном театре, многие исследователи и просто энтузиасты вспомнили о комедья.

В 1962 г. филиппинский адвокат Миксимино Альяниг создал комедья «Принц Роданте». Эта комедья была революционной, потому что в ней мусульмане не были злодеями, а антагонистом был принц-христианин, который коварно захватил трон [1, с. 36]. Мусульмане же помогали христианам избавиться от принца-узурпатора и его армии [11, с. 73]. Выстроив сюжет таким образом, автор сохранил мотив сражения христиан против мусульман, необходимый для сцен *баталья*, при этом композиционно не требовалась сцена крещения мусульман [11, с. 73]. В постановке четко прослеживалась мысль о том, что, объединившись, христиане и мусульмане могут совершать великие дела. Автором адаптации стал режиссер и актер Джонас Себастиан [1, с. 36].

В 1967 г. при поддержке министерства туризма на Филиппинах был проведен фестиваль моро-моро [11, с. 72]. В то время главой комиссии по национальной интеграции был мусульманин Маминталь Тамано, который был возмущен организацией подобного мероприятия. Он выступил с заявлением, в котором призвал запретить моро-моро, так как посредством этой формы создавался негативный образ мусульман, что непосредственно мешало национальной интеграции [11, с. 72]. Это требование вызвало споры в обществе, которые, в свою очередь, повлияли на то, как к этому вопросу подходили исследователи в 1970-х и 1980-х гг. [11, с. 66]. Последние всячески пытались нивелировать тему борьбы мусульман и христиан или направить ее в новое русло.

Большой вклад в то, что о комедья заговорили как о национальной драме, внесла Фелисидад Мендоса. Она не была профессиональной исследовательни-

цей, но очень любила комедья и на протяжении многих лет активно участвовала в создании постановок. В 1976 г. она написала книгу, которая стала первым полноценным исследованием комедья. В ней дана подробная характеристика жанра и описана его история, большую часть книги заняли заметки самой Фернандес о ее деятельности, связанной с комедья. Несмотря на то что в книге содержится большое количество ценного материала, нельзя не отметить ее чрезмерную патетичность, что в значительной степени отдаляет работу от науки и приближает к публицистике.

В своей работе Мендоса выразила надежду, что комедья будет представлять филиппинскую культуру перед мировым сообществом. Она также утверждала, что этот жанр восхищает всех, кто знаком с ним, в том числе и молодое поколение. Она предлагала прилагать следующие усилия, чтобы продвигать комедья [5, с. 162–187]:

- 1) писать комедья как произведения азиатской литературы, то есть при создании произведений в рамках этого жанра следовать традициям азиатского искусства и отражать азиатскую культуру;
- 2) делать видеозаписи комедья, для того чтобы показывать их детям в школах в образовательных целях, транслировать в музеях;
- 3) создавать фильмы на основе комедья и транслировать по телевидению записи спектаклей;
- 4) собирать по стране оригинальные тексты комедья;
- 5) переводить комедья на английский язык, чтобы с ней знакомились в других странах;
- 6) ввести в университетах преподавание предметов, посвященных именно комедья, в частности стихосложению в комедья;
- 7) открывать в городах туристические мини-центры комедья.

В 1983 г. драматург Рене Вильянуэва создал детский мюзикл «Сотня мечтаний», который был представлен на открытии театрального фестиваля АСЕАН. В мюзикле в аллегорической форме была представлена сатира на политический режим, царивший в то время на Филиппинах. Политики и их жены предстали в виде королей и королев. В пьесе были отсылки к деятельности Имельды Маркос, которая была представлена в качестве злой мачехи, например большой заем у другого государства, высокобюджетные проекты и получение образования за границей юными наследницами [2, с. 71]. Метафорически были изображены США в качестве королевства Паратсибум; по сюжету, в конце принцесса королевства Тралала (Филиппины) выходит замуж за принца Паратсибума (США) [12, с. 46]. Изначально режиссер Джоэль Ламанган предлагал Рене Вильянуэве выполнить пьесу в жанре бродвейского мюзикла, однако драматург предпочел создать произведение, тяготеющее к жанру комедья, добавив туда характерные для него мотивы входа и выхода на сцену — марш и пасодобль, а также существ из филиппинской мифологии [2, с. 71]. Несмотря на то что пьеса была сыграна

лишь один раз, она имела огромный успех, так как в ней были аллегорически подняты темы, запрещенные в период военного положения.

В 1990 г. Культурный центр Филиппин подготовил проект, призванный вызвать у филиппинцев интерес к народной культуре посредством «воскрешения и возрождения» комедья. Помощь центру оказала театральная труппа из района Сан-Дионисио, Манилы. Проект символично назвали «Торнео»³, подразумевая и сам турнир как обязательное событие в комедья, и элемент соревнования [2, с. 71]. Проект проходил в несколько этапов. Сначала были организованы мастер-классы по написанию пьес комедья, участниками которых стали люди разного возраста независимо от их опыта в данной области. Затем участники прослушали лекции, в которых рассматривалась история комедья, ее значение для театра и общества в целом, обсуждались перспективы комедья в будущем. В качестве практической части участники пробовали писать отдельные части комедья, анализировали результаты [2, с. 71]. Следующим шагом была помощь участников проекта в подготовке фестиваля комедья в Сан-Дионисио. На финальном этапе в сентябре 1991 г. состоялся конкурс драматургов, для которого каждый участник представил свою пьесу. Три лучшие работы были поставлены на Национальном фестивале драмы в Паранаке⁴ в мае 1992 г., авторы лучших пьес также получили денежное вознаграждение [2, с. 72].

По окончании проекта были составлены некоторые рекомендации для постановки комедья в наши дни.

1. Писать комедья нужно для конкретной общины, обращая внимание на традиции, которые в ней сложились.
2. Так как тема борьбы мусульман и христиан изжила себя, вместо нее можно затронуть глобальные проблемы или вопросы, актуальные для данной общины.
3. Представление должно длиться не более трех часов, согласно тому, как это происходит в современном театре.
4. Не следует нарушать правила стихосложения комедья, должны присутствовать жанрообразующие элементы: марш, волшебство, сцены *бата-лья*, романтические сцены [2, с. 73].

Таким образом, Культурный центр Филиппин провел серьезную работу по внедрению народного филиппинского театра комедья в современную жизнь.

В 1999 г. исследователь Никанор Тионгсон отмечал, что несмотря на то, что в послевоенное время было достаточно оснований для того, чтобы окончательно забыть о комедья как об анахронизме, так как она больше не соответствовала запросам общества, жанр не умер. «Как любой живой организм», комедья адаптируется к современности, становясь лучше и прогрессивнее [1, с. 36].

³ Исп., таг. *torneo* — турнир.

⁴ Город в Маниле, в Паранаке находится Сан-Дионисио.

Фернандес, говоря о конце 1990-х гг., упоминала существование комедья как в классической форме, то есть почти никак не изменившейся с XIX в., так и в модернизированной, подвергшейся влиянию кинематографа, с использованием саундтреков из кинофильмов, современных костюмов, освещения прожекторами и т. д. [2, с. 24]. Из кинематографа в комедья также проникли темы, персонажи, сюжеты, костюмы, музыка и т. д., например из фильма «Мост вздохов». В качестве музыкального сопровождения стали использоваться популярные песни, звучащие на радио и в кино; изменились представления о том, как должна выглядеть прекрасная принцесса — она стала походить на красавиц из голливудских фильмов. Также появились радиоспектакли комедья и фильмы по комедья [12, с. 22]. Тионгсон считает, что на комедья оказали влияние современные боевики: там тоже присутствуют длинные сцены борьбы, а главный герой и его возлюбленная идеализируются [12, с. 22]. Чтобы вызвать интерес у молодого поколения, в некоторых комедья стали использовать современные боевые техники, борьбу, а также элементы современных искусств: паркура и гимнастики [1, с. 36].

К другим изменениям относится то, что современные комедья не растягиваются на недели, как это было в классический период, а ограничиваются двумя-тремя часами [2, с. 70; 1, с. 36]. Подобные изменения требуют отказа от нескольких конфликтов в пользу одного главного, сокращения количества действующих лиц, исключения повторяющихся фраз в диалогах, серьезной корректировки батальных сцен [12, с. 39]. Также комедья подвергалась изменениям с технической стороны: в современных постановках активно используются электричество, осветительные приборы, новейшие звуковые системы [2, с. 70]. Современная комедья требует более умелой, чем раньше, работы со светом, а также творческого подхода к вопросу музыкального сопровождения: теперь музыка нужна не только в батальных сценах, но и на протяжении всего спектакля, так как она помогает лучше передать общее настроение, чувства и переживания героев [12, с. 39].

В конце прошлого столетия Тионгсон отмечал, что тот жанр, которому суждено стать новой национальной филиппинской драмой, должен «восходить к филиппинской театральной традиции», но одновременно с тем должен быть открытым к изменениям и готовым отвечать запросам современного филиппинца. Из нескольких жанров, потенциально подходящих на эту роль, комедья — самый старый и широко распространенный. По мнению Тионгсона, чтобы комедья стала национальной драмой, из нее нужно исключить все «негативные призывы», заменив их «положительными ценностями», которые отвечали бы современным национальным интересам Филиппин, и реформировать жанр с театральной точки зрения. Он добавлял, что ключ к успеху заключается в сотрудничестве художников-новаторов, ориентированных на современный театр, и опытных специалистов комедья и хранителей ее традиций [1, с. 39].

В наши дни комедья уже не рассматривается как жанр, которому суждено стать национальной драмой, а лишь как один из компонентов, который поможет ее создать [12, с. 38]. Основной проблемой остается религиозный конфликт. Современные авторы комедья в своих произведениях выстраивают сюжетные

линии так, чтобы христиане и мусульмане были не врагами, а наоборот, противостояли злу вместе. Например, в своей статье, посвященной образу мусульман в современном⁵ народном театре Испании, Центральной Америки и Филиппин, Брионес-Карсикрус отмечает, что если раньше мусульман представляли исключительно как злодеев, которые неизменно проигрывали, то сейчас эта традиция стала нарушаться: иногда мусульмане оказываются победителями или даже национальными героями, их начинают воспринимать как «своих, а не «чужих» [11, с. 66]. Он отмечает некую постановку моро-моро в Балере, Филиппины, где в развязке которой происходит «примирение» христиан и мусульман [11, с. 71].

Кроме того, вырос и уровень образованности филиппинцев; должно быть, теперь филиппинский зритель будет предъявлять больше требований к композиционной стройности и смысловой наполненности спектаклей. За последнее столетие в результате споров о театральности в зарубежной эстетике существенно изменилось отношение к проблеме: современный театр стремится к бытовой, психологической драме. Должна ли современная комедия следовать современным художественным тенденциям в театре, отказаться от чрезмерной преувеличенности форм действия, стать менее экзальтированной, отойти от резко преувеличенного сценического искусства? Мы думаем, что ответ на этот вопрос каждый автор должен решать для себя самостоятельно, так как попытки диктовать авторам, какими должны быть их произведения с художественной точки зрения, чреваты ограничением творческой свободы художника.

Важные вопросы о современной комедии задает Мохарес: «Какую роль будет выполнять комедия в тех сообществах, где она будет существовать?» и «Зачем и как поддерживать существование комедии, если эта традиция уже прервалась естественным путем, за исключением интересов туризма и следования государственной идеологии, идеи «общенациональной культуры»?» [13, с. 62]

Он предлагает следующие способы изменения комедии.

1. «Локализовать» комедия, то есть перенести место действия на Филиппины, сделать героев филиппинцами и дать им местные имена, убрать из текстов все испанизмы и добавить соблюдение местных обычаев. При этом он подчеркивает, что нельзя вносить радикальные изменения, нарушать законы жанра, из-за которых комедия перестанет быть таковой, например элементы реализма [13, с. 63].
2. Другой способ сохранить экзотичность комедии (т.е. далекие государства, действующие лица — не филиппинцы) в качестве пародии и бурлеска — выбрать местом действия современный мир, например штаб-квартиру Всемирного банка, зал заседания совета директоров транснациональной горнодобывающей компании, торжественный зал дворца Малаканьянг⁶ и т. д. [13, с. 63].

⁵ После 1960 г.

⁶ Во дворце Малаканьянг расположена резиденция президента Филиппин.

В 2006 г. в Сан-Дионисио, Манила, была поставлена комедья «Принц Рейнальдо». В качестве проявления солидарности ее создатели намеренно убрали сцену крещения мусульман; кроме того, в комедья было включено исполнение одного из национальных танцев южных филиппинцев [11, с. 71].

В 2008 г. на базе Государственного университета Филиппин прошел первый национальный фестиваль комедья [14, с. 27]. В рамках этого фестиваля стоит отметить постановку по комедья «Оросман и Зафира» Франциско Балагтаса. Постановщики соединили привычные классические мотивы комедья с современными театральными техниками, создав спектакль, который нельзя отнести ни к классической, ни к современной комедья [14, с. 52]. Традиционно при постановке этой пьесы в качестве музыкального сопровождения использовались местные духовые инструменты, но на этот раз создатели использовали электронное пианино, электрогитару [14, с. 53]. В итоге получилась музыка, которую Тингсон описывает, как смесь музыки транс, фьюжн и танцевальной музыки со всего мира [12, с. 45]. Тиатко отмечает, что фактически комедья превратилась в мюзикл [14, с. 53]. Сантос сократил все затянутые и повторяющиеся сцены и диалоги, убрав нескольких персонажей, чтобы обратить внимание зрителя на основную сюжетную линию. Он перенес место действия из далеких ближневосточных княжеств в филиппинские регионы: Биколь, Палаван и Минданао [12, с. 45]. К традиционным элементам — маршу и батальным сценам — добавили хореографические элементы из ритуалов народа ифугао (Северный Лусон), моано-бо (Миндано) и палеуенос (Палаван), в то же время из комедья исчезли рассказчик и *локайо*⁷ [14, с. 53]. В классической комедья марш имел различительную функцию — для каждого лагеря он был свой. Здесь от этого мотива отказались, вместо этого также использовали хореографические элементы народов Северного Лусона, Палавана, Биколя и Минданао [14, с. 54]. Постановка имела большой успех у публики [12, с. 45].

На видеохостинге YouTube размещен ряд видео о комедья⁸. В основном это непрофессиональные записи отрывков или отдельных сцен из различных представлений комедья в рамках фестивалей и других культурных мероприятий; видео, снятые школьниками о своей внеучебной деятельности. Это записи отдельных сцен и танцев, а также репетиционного процесса. Этот факт свидетельствует о том, что в наши дни интерес к комедья не угасает и в массовой культуре.

В 2013 г. музыкальный факультет и факультет массовых коммуникаций Государственного университета Филиппин провели совместную конференцию, посвященную изменениям звука в филиппинском театре, на которой было решено создать новый проект по возрождению комедья⁹. Участники конференции по-

⁷ У тагалов этот тип персонажа называется *пунсонг*, т. е. шут.

⁸ Komedyang Perlitang Silangan Trailer. URL: https://www.youtube.com/watch?v=iULale_rbLI; MORO-MORO (Ang Digmaan sa Pagitan ng Muslim at Kristiyano). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fSgt1powkoI> (дата обращения: 31.07.2020).

⁹ Putri Anak, Isang Bagong Komedyang. URL: <https://www.up.edu.ph/announcement-1/> (дата обращения: 31.07.2020).

ставили перед собой задачу создать спектакль, в котором были бы объединены качественная музыка и давняя театральная традиция. Их целью также было создание новой комедья, обогащенной театральными традициями других азиатских народов. В результате была создана комедья «Путри анак». Музыка для нее написал Верне де ла Пенья. Согласно идее этого композитора, музыка в комедья должна соответствовать смешанной природе этого жанра, вобравшего в себя как европейские, так и азиатские черты. Отражая эту особенность комедья, музыка в ней тяготеет к звучанию, характерному для Юго-Восточной Азии, именно поэтому там следует использовать типичные для данного региона музыкальные инструменты: гонг и барабаны. Из традиционных черт в этой комедья были следующие: стихотворный размер — 12-сложный; строки декламировались в манере *дичо*; предшествование самой комедья лоа; марш, использование шага *пасодобль*; арниса; наличие романтических сцен, турнира, сражений на мечах и сцены основного сражения. Из нового: основой сюжета послужил не мусульmano-христианский конфликт; действие разворачивается в Магинданао¹⁰; использованы элементы зрелищных искусств Юго-Восточной Азии: бхаратанатьям, яванские танцы, боевое искусство сагаян, пенчак силат.

Главные герои — сын раджи Сулеймана, принц Сулаймон, и Путри Анак. По сюжету есть два клана, которые воюют за территории на протяжении многих веков. Происходит несчастье, общее для двух этих кланов, и только объединившись, они смогут справиться с опасностью. Главная идея представления заключается в том, что конфликты на почве религии, верований и территориальной принадлежности несущественны, в то время как есть гораздо более серьезные проблемы, требующие решения.

Последнее упоминание постановки комедья, которое нам удалось найти, относится к февралю 2020 г.¹¹ Театральная организация «Дон Гало», специализирующаяся именно на постановке комедья, подготовила новое представление, которое было показано 21 февраля 2020 г., также в культурном центре Филиппин. Название комедья — «Сендала и Першанус» — состоит из названий двух мифических государств, где разворачиваются события. Эта комедья поднимает темы веротерпимости и толерантности. Основная цель этой постановки — опровергнуть представление о том, что войска мусульман несут только разрушение. В работе над постановкой были задействованы как профессиональные актеры комедья, так и ученики младших классов театральной школы. Театральная организация «Дон Гало» — одна из тех, которые стремятся сохранять и поддерживать традицию постановки комедья.

Таким образом, история комедья не прервалась в XXI в. Несмотря на то что комедья не стала главным драматическим жанром современных Филиппин, она

¹⁰ Провинция на юге Филиппин.

¹¹ Komedya ng Don Galo's 'Senadala At Persyanus' Introduces the New Face of Moro Moro. URL: <http://agimat.net/komedya-ng-don-galos-senadala-at-persyanus-introduces-the-new-face-of-moro-moro/> (дата обращения: 31.07.2020).

продолжает существовать, изменяться в соответствии с современными запросами и пользуется популярностью.

Литература

1. *Tiongson N. G. Philippine history and anthology: Komedyas*. Quezon City: University of the Philippines Press, 1999.
2. *Fernandez D. G. Palabas: Essays on Philippine theater history*. Quezon City, ADMU Press, 1996.
3. *Пави П. Словарь театра*. М.: Прогресс, 1991.
4. *Riggs A. S. The Filipino drama*. Manila: Ministry of Human settlements: Intramuros administration, 1981. P. 1–223.
5. *Mendoza F. M. The comedia (moro-moro) re-discovered; with invaluable help and assistance from Andres Arboleda*. Manila, 1976.
6. *Fernandez D. G. The komedyas: Folk Drama and Total Communication*. Quezon City: ADMU Press, 1985.
7. *Riggs A. S. The Drama of the Filipinos // American Folklore Society: The Journal of American Folklore*. 1904. Vol. 17. No. 67. P. 279–285.
8. *Штейн А. Л. Литература испанского барокко*. М.: Наука, 1983.
9. *Тикнор Дж. История испанской литературы*, т. 3 /под ред. Н. И. Стороженка. М.: Типо-литография В. О. Рихтер, 1891.
10. *Tiongson N. G. What is Philippine Drama*. 1983.
11. *Briones-Carsicruz N. Contemporary portrayals of «moro» in folk dramatization in Spain, Central America, and the Philippines // Philippine humanities review*. Vol. 11/12. Diliman, Quezon City: The University of the Philippines Press: College of Arts and letters, 2009/2010. P. 65–86.
12. *Tiongson N. G. The Philippine komedyas: history, indigenization, revitalization // Philippine humanities review*. Vol. 11/12. Diliman, Quezon City: The University of the Philippines Press: College of Arts and letters, 2009/2010. P. 15–52.
13. *Mojares R. B. Notes for the production of a Brechtian komedyas // Philippine humanities review*. Vol. 11/12. Diliman, Quezon City: The University of the Philippines Press: College of Arts and letters, 2009/2010. P. 53–64.
14. *Tiatco A. P. Entablado: Theaters and performances in the Philippines*. Diliman, Quezon City: The University of the Philippines Press, 2015.

References

1. *Tiongson N. G. Philippine history and anthology: Komedyas*. Quezon City, University of the Philippines Press, 1999.
2. *Fernandez D. G. Palabas: Essays on Philippine theater history*. Quezon City, ADMU Press, 1996.
3. *Pavi P. Dictionary of the theater*. Moscow, Progress, 1991. (In Russian)
4. *Riggs A. S. The Filipino drama*. Manila, Ministry of Human settlements: Intramuros administration, 1981. P. 1–223.
5. *Mendoza F. M. The comedia (moro-moro) re-discovered; with invaluable help and assistance from Andres Arboleda*. Manila, 1976.

6. Fernandez D. G. *The komedya: Folk Drama and Total Communication*. Quezon City, ADMU Press, 1985.
7. Riggs A. S. The Drama of the Filipinos. *American Folklore Society: The Journal of American Folklore*. 1904. Vol. 17. No. 67. P. 279–285.
8. Shtein A. L. *Literature of the Spanish Barocco*. Moscow, Nauka Publ., 1983. (In Russian)
9. Ticknor G. *History of the Spanish Theater* Vol. 3 / ed. by Storozhenko N. I. Moscow, Type-lithography V. O. Richter, 1891. (In Russian)
10. Tiongson N. G. *What is Philippine Drama*. 1983.
11. Briones-Carsicruz N. Contemporary portrayals of «moro» in folk dramatization in Spain, Central America, and the Philippines. *Philippine humanities review*. Vol. 11/12. Diliman, Quezon City, The University of the Philippines Press: College of Arts and letters, 2009/2010. P. 65–86.
12. Tiongson N. G. The Philippine komedya: history, indigenization, revitalization. *Philippine humanities review*. Vol. 11/12. Diliman, Quezon City, The University of the Philippines Press: College of Arts and letters, 2009/2010. P. 15–52.
13. Mojares R. B. Notes for the production of a Brechtian komedya. *Philippine humanities review*. Vol. 11/12. Diliman, Quezon City, The University of the Philippines Press: College of Arts and letters, 2009/2010. P. 53–64.
14. Tiatco A. P. *Entablado: Theaters and performances in the Philippines*. Diliman, Quezon City, The University of the Philippines Press, 2015.

Лю Лимэй

(Санкт-Петербургский государственный университет, Россия)

ИССЛЕДОВАНИЕ ИСТОЧНИКОВ КИТАЙСКИХ СЮЖЕТОВ В ЯПОНСКИХ «РАССКАЗАХ ИЗ ТОНО»

Аннотация: Книга «Рассказы из Тоно» («Тоно моногатари»), опубликованная в 43-м году правления под девизом Мэйдзи (1910), — новаторское и ставшее классическим произведение основоположника японской фольклористики нового времени Янагиты Кунио. Эта работа стала исходной точкой для создания им национальной японской этнологии, которой гордятся японцы, — «этнологии одной страны». В японских академических кругах «Рассказы из Тоно» всегда считались записью историй, передававшихся из уст в уста среди местных жителей в районе Тоно на северо-востоке Японии. Даже Чжоу Цзожэнь, впервые познакомившийся с этой книгой в Японии, также видел в ней исследование чисто японского деревенского фольклора. В данной статье на основе анализа текста «Рассказов из Тоно» исследуется связь использованного в нем письменного стиля *камбун* с китайской культурой, предлагается ключ к пониманию китайского культурного влияния. Проанализирована связь литературного стиля «Рассказов из Тоно» с образованием в сфере китайской словесности, полученным автором этого произведения. Исходя из этого, прослеживаются источники некоторых сюжетов, приведенных в «Рассказах из Тоно», проводится анализ пути попадания этих сюжетов из Китая в Японию, процесса их распространения, а также их трансформации после вхождения в японские народные сказания. Обнаружение источников сюжетов «Рассказов из Тоно» в различных слоях китайской культуры позволяет опровергнуть существующее в научных кругах мнение о том, что это произведение следует рассматривать исключительно как сборник японского устного народного творчества.

Ключевые слова: китаеведение, фольклористика, устное творчество, сказания, народные обычаи.

Liu Limei

(St. Petersburg State University, Russia)

THE RESEARCH ON THE SOURCES OF CHINESE MATERIALS IN JAPANESE THE LEGENDS OF TŌNO

Abstract: *Tono Monogatari*, published in 1910, is the pioneering and classic work of Yanagida Kunio, the father of modern Japanese folklore. Using *Tono Monogatari* as the starting point, Yanagida himself created the Japanese folklore, which the Japanese are proud of. Japanese academic circles have always regarded *Tono Monogatari* as a record of the local folk in Tono, Northeast Japan. Even Zhou Zuoren, who first got acquainted with this book in Japan, regarded it as a work of purely Japanese local studies. This article first starts with the text of *Tono Monogatari*, examines the relationship between its "Chinese style" and Chinese culture, and points out the Chinese cultural influence. On this basis the author traced the source of certain stories in *Tono Monogatari*, analyzed the way and process of these Chinese materials spread to Japan, and the changes that occurred after they were incorporated into Japanese folklore. By finding out that *Tono Story* has derived from many aspects of Chinese culture, it refutes the academic view that *Tono Story* is a pure Japanese folk heritage.

Keywords: Chinese culture, folklore, oral tradition, legend, folk custom.

ВВЕДЕНИЕ

Объект данного исследования — репрезентативная работа знаменитого японского фольклориста и литературоведа Янагиты Кунио (1875–1962), прославившая его имя, — «Рассказы из Тоно».

Янагита Кунио родился в 1875 г. в Японии, в регионе Кансай, в 12 лет переехал на учебу в Токио. Уже во время учебы он начал публиковать свои стихи. По службе ему часто приходилось покидать Токио, отправляясь с обследованиями в другие города и деревни. Эти поездки пробудили в Янагите Кунио интерес к условиям и обычаям, быту и нравам, верованиям, сказаниям разных мест, он начал собирать, записывать и упорядочивать эту информацию. В 1910 г. Янагита опубликовал сборник народных преданий, собранных и записанных в деревне Тоно на северо-востоке страны, — «Рассказы из Тоно». После Второй мировой войны Янагита Кунио получил признание в качестве первопроходца и основоположника японской фольклористики нового и новейшего времени [1, с. 11], а «Рассказы из Тоно» приобрели статус классической работы в области японского фольклора.

Японские ученые неизменно считали «Рассказы из Тоно» записью народных преданий, передававшихся изустно в районе Тоно, и никто не задавался вопросом об их связи с китайской культурой. То же можно сказать и о китайских ученым. В 1910 г. один из экземпляров только что опубликованных «Рассказов из Тоно» приобрел Чжоу Цзожэнь, обучавшийся в то время в Токио. В 1931 г. он частично перевел эту книгу на китайский язык. Характеризуя фольклорные изыскания Янагиты Кунио, он отмечал «эрудицию в вопросах деревни», яркую выраженность «местного колорита», а себя называл «в конце концов, всего лишь дилетантом» [2, с. 11].

Чжун Цзинвэнь, которого называли «китайским Янагитой Кунио», во время учебы в Японии в 1930-е гг. отзывался о фольклорных исследованиях Янагиты так же, как и Чжоу Цзожэнь: он тоже отмечал глубину познаний в отношении собственно японского этноса и не замечал особой связи с Китаем.

При этом Чжоу Цзожэнь, видимо, ощущал присутствие в «Рассказах из Тоно» некоторых черт, характерных для древней китайской культуры. Свой перевод «Рассказов из Тоно» он снабдил таким комментарием: «Первый том “Рассказов из Тоно” насчитывает 119 частей, во всех исключительно детально описаны характер местности и время года, обычаи и верования, флора и фауна, особенно подробны рассказы о домовых, отшельниках, о чудесах, связанных с волками, лисами и обезьянами... Записи о прошлом в основном представлены историями об удивительном и о необыкновенных явлениях, большинство из них не претендует на достоверность, им не хватает научной ценности» [2, с. 505]. Эти слова демонстрируют ощущение некоторого сходства «Рассказов из Тоно» с китайскими старинными историями об удивительном и о необыкновенных явлениях, но Чжоу Цзожэнь еще не поднимает это ощущение до уровня научной проблемы, не ставит вопрос о возможной связи этой книги с китайской литературой.

Автор данной статьи использует комплексный метод, сочетая изучение письменных источников с полевыми исследованиями. Это позволяет прояснить

истоки стилистики, жанра и некоторых сюжетов «Рассказов из Тоно» и доказать, что это произведение вовсе не является чисто местным продуктом, часть материала для него заимствована из Китая.

ЧАСТЬ 1. ПИСЬМЕННЫЙ СТИЛЬ КАМБУН «РАССКАЗОВ ИЗ ТОНО» И ОБРАЗОВАНИЕ ЯНАГИТЫ КУНИО В ОБЛАСТИ КИТАЙСКОЙ СЛОВЕСНОСТИ

1.1. Письменный стиль камбун «Рассказов из Тоно»

В 1908 г. Янагита Кунио услышал от уроженца Тоно Сасаки Кидзэна предания его родной деревни и немедленно взялся за написание «Рассказов из Тоно». На следующий год рукопись была завершена. В предисловии он писал: «Хотя Кёсэки-кун и не является прекрасным рассказчиком, но человек [он] искренний и правдивый, я также не убавил и не прибавил ни фразы, ни знака, но всего лишь напрямую записал по наитию»¹.

Таким образом, книга «Рассказы из Тоно», которую считают записью японских устных народных преданий, появилась вовсе не в результате личной поездки Янагиты Кунио в Тоно и сбора рассказов на месте — она написана со слов Сасаки Кидзэна. Предания, передаваемые из уст в уста, при каждом воспроизведении могут меняться в зависимости от личностей рассказчика и слушателя, а также от конкретных обстоятельств рассказа. Как показывают наблюдения автора в деревне Тоно, такое положение дел сохранилось без изменений вплоть до настоящего времени². Предания, распространявшиеся в данной местности, в основном излагались разговорным языком, и к тому же с примесью местного диалекта.

Избранный Янагитой Кунио метод записи — не «прямая запись услышанного», а «прямая запись по наитию». Для записи исследователь использовал не местный диалект Тоно и не единый устный и письменный язык *кокуго*, утверждённый к тому времени в качестве «национального», а классический язык *камбун*.

Весьма заметной особенностью языка «Рассказов из Тоно» является обилие лексики, записанной китайскими иероглифами (*кандзи*). Некоторые слова, использованные Янагитой, уже в то время считались редкими, поэтому для удоб-

¹ Автор использовал перевод Чжоу Цзожэня. Чжоу Цзожэнь в 1931 г. перевел «Предисловие» и пять рассказов (49, 50, 51, 52, 109). Впервые они были опубликованы в ежегоднике «Бэй синь» за 1934 г. Вошли в состав сборника «Копии для ночного чтения» («Е ду чао»).

² Автору статьи приходилось слушать пожилых рассказчиков, которые в «зале для рассказчиков *моногатари*» (похожем на китайские залы для выступлений рассказчиков) перед станцией в Тоно излагают местные предания на диалекте Тоно. Обычно эти рассказы не имеют постоянного варианта — рассказчик развивает их на месте по памяти. Перед станцией снуют прохожие, прибывшие из разных мест, и рассказчик меняет приемы повествования, ориентируясь на тех, кто остановился и слушает его в данный момент.

ства чтения были снабжены записью знаками японской слоговой азбуки *кана*. Несмотря на это, обычный читатель все же мог встретиться с трудностями при чтении. Поэтому после Второй мировой войны издатели вынуждены были еще более упростить эти трудные для понимания *кандзи*. В 1992 г. уроженец района Тоно Сато Сэйю перевел «Рассказы из Тоно» на разговорный язык [3], и уже к 2000 г. этот вариант выдержал 11 изданий. Сравнение изданий на *камбуне* на разговорном языке показывает, что в процессе переделки было уменьшено количество слов, записанных *кандзи*.

1-е издание «Иванами сётэн»: 我々はより多くを聞かんことを切望す……願わくこれを語りて平地人を戦慄せしめよ。この書のごときは陳勝呉広のみ。

1-е издание на разговорном языке: 私たちはそれらの物語を、もっと数多く聞きたいと心から願うものです……どうか、そのような伝説をどんどん語って、都会人を心底からこわがらせ、目覚めさせてください。この「遠野物語」などは、それらからみたら、ほんのさきがけにすぎないのですか

2-е издание «Иванами сётэн»: 山奥には珍しき繁華の地なり

2-е издание на разговорном языке: 山奥には珍しくにぎやかな町です

Использование лексики на *камбуне* фактически затрагивает и стилистический аспект. Например, в издании серии «Иванами сётэн» упоминаются Чэнь Шэн и У Гуан — отсылка к истории восстания Чэнь Шэна и У Гуана конца правления в Китае династии Цинь используется для передачи переносного значения «идти впереди и вести за собой других». А в издании на разговорном языке выражение со ссылкой на этот классический сюжет отброшено, переведен лишь смысл — «это было только начало».

Стоит отметить, что если в новых послевоенных изданиях «Рассказов из Тоно» количество лексики *камбуна* непрерывно сокращалось, то Янагита Кунио в процессе работы над этой книгой — от первой записи до последней письменной фиксации — напротив, постоянно добавлял в текст подобную лексику.

Известны три первоначальных варианта «Рассказов из Тоно»: «рукопись, написанная кистью» Янагитой Кунио со слов Сасаки Кидзэна; «рукопись, написанная пером» после поездки Янагиты Кунио в Тоно в 42-м году правления под девизом Мэйдзи (1909); «откорректированный оригинал» первого издания 43-го года правления под девизом Мэйдзи (1910). Сравнение «рукописи, написанной кистью» с первым изданием позволяет обнаружить тенденцию к расширению использования письменного языка *камбун* в процессе корректировки первоначальной рукописи.

Рукопись, написанная кистью: ありあなやと思ふ間もなく二人が坐れる炉のわき「を」通り行くとして裾にて炭取にさはり[「丸き」炭取なれば]くるくるとまはりたり

Первое издание: あなやと思ふ間も無く二人が坐れる炉の脇を通り行くとして、裾にて炭取にさはりしに、丸き炭取なればくるくるとまはりたり

Приведенные выше фразы демонстрируют, что два записанных *хираганой* слова *なく* и *わき* из рукописи, написанной кистью, заменены в первом печатном издании на более сложную китайскую лексику — слова *無く* и *脇*.

1.2. Семья знатоков китайской словесности и образование Янагиты Кунио в области китайской культуры

Почему же Янагита питал такое пристрастие к языку *камбун*? Обратимся к полученному им образованию в области китайской словесности.

В период Эдо процесс заимствования китайской письменности и культуры в Японии достиг своей кульминации. Однако начиная с реставрации Мэйдзи, произошедшей в 1868 г., все сильнее становилось преклонение перед западной цивилизацией, западная наука начала постепенно вытеснять китайскую. Победа Японии над цинским Китаем в войне 1894–1895 гг. нанесла еще один сильнейший удар по авторитету китайской культуры в глазах японцев.

Хотя Янагита Кунио рос в период, когда влияние китайской культуры в японском обществе ослабело, семейное окружение — члены его семьи отличались подлинной ученостью — позволило ему, тем не менее, уже в детские годы получить блестящее образование в области китайской письменности и литературы. Его дед со стороны отца, Накагава, был выдающимся знатоком китайской литературы, а бабушка со стороны отца, Кодзуру, не только прекрасно в ней разбиралась, но и открыла частную школу, где знакомила женщин с китайскими классическими произведениями. Отец исследователя также был довольно известным знатоком китайской литературы.

Когда Янагита Кунио был ребенком, в доме хранилась большая коллекция поэтических и прозаических произведений на китайском языке. Позднее, вспоминая домашнюю библиотеку, он упоминал такие книги: «Словарь Канси», «Антология танской поэзии», «Антология древней поэзии, составленная в Хариме», «Сборник китайских стихов — письма с юга», «Иллюстрированная антология танской поэзии».

В книге о своем детстве, написанной в возрасте 62 лет, Янагита не только вспоминает строфы прочитанных в детские годы танских стихов, но и подробно описывает рисунки отца, иллюстрировавшие эти строфы. В детские годы он вместе с домашними делал карты для игры «сто стихотворений ста поэтов» (*Хякунин иссю*), выбирая строфы из «Антологии танской поэзии». В 13 лет Янагита Кунио составил собственный сборник китайских стихов «Игры с палочкой-лошадкой». Впоследствии один из критиков с уверенностью утверждал: «Декламация поэтических произведений, создание китайских стихов в детские годы оказали определяющее влияние на развитие идей и литературного стиля Янагиты» [4, с. 3].

ЧАСТЬ 2.

СПЛЕТЕНИЕ РАССКАЗОВ ИЗ ТОНО И КИТАЙСКИХ ПРЕДАНИЙ: НОВЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ СЮЖЕТА «КАППА ЗАТЯГИВАЕТ КОНЯ»

2.1. Истоки предания о том, как каппа затягивает коня

В частях 55–59 «Рассказов из Тono» приводятся пять историй о каппах. Каппы, как они описаны в этой книге, — необычайно уродливые антропоморфные монстры с красным лицом и большим ртом. Детей-капп время от времени производят на свет деревенские женщины. Испытывая отвращение к уродству кап-

пы, люди убивают его или бросают у дороги. Обычно каппы живут в воде, люди часто видят их следы на берегах рек, однако бывало, что жители деревни обнаруживали каппу в собственном дворе. Иногда каппа может устраивать проделки — затягивать в воду лошадь, которая пьет воду из реки.

Янагита в «Сборнике рассказов горного островного народа» указывал на источники распространенного по всей стране народного предания о том, как каппа затягивает лошадей. По его мнению, во-первых, история о том, что каппа затягивает лошадей, первоначально появилась в древних преданиях, а не пришла от крестьян данной местности. Во-вторых, прообразом этой истории является жертвоприношение духу воды, суть которого была впоследствии превратно истолкована неграмотными крестьянами, и оно превратилось в жертвоприношение каппе на берегу с просьбой о благословении рабочего скота. То есть каппа — это переродившийся дух воды.

В данной статье выдвигаются три вопроса к точке зрения Янагиты.

1. Считается ли каппа в данной местности существом, обладающим божественной природой?
2. Существовало ли в древней Японии предание о военачальнике, приносящем жертву духу воды в месте омовения коня?
3. Действительно ли крестьяне неосознанно превратно истолковали древнее предание, или был другой импульс для его трансформации?

Прежде всего, образ капп из рассказов всегда негативен и отражает отвращение людей к нему. Если разобраться в местной жизни и в истории Тоно, можно обнаружить два основных источника облика ребенка-каппы.

1. Зародыш с отклонениями в развитии или внебрачный ребенок.

Ивамото Ёситэру в работе «Каппы из Тоно» [5] указывает, что описание убийства людьми уродливого ребенка-каппы, возможно, связано с непреодолимым ужасом от вида ребенка с врожденными заболеваниями, которые отражаются во внешнем облике головы, лица или конечностей. В 55-м рассказе женщина, родившая ребенка-каппу, замужем, а эпизод тайного свидания с каппой, возможно, намекает на внебрачную связь. Описываемая семья Кавабата в деревне считается состоятельной и пользуется авторитетом, поэтому убийство рожденного вне брака ребенка выглядит логичным.

2. Ребенок, оставленный родителями в голодный год.

В истории Тоно было множество неурожайных лет. За 260 лет правления сёгуната Токугава эти места сталкивались с неурожаем и голодом 28 раз, т. е. в среднем чаще, чем раз в три года. Во время голода многие погибали, и в источниках содержится целый ряд сведений об утоплении детей в реке или каннибализме. В «Записях о деяниях древности в Тоно» («Тоно Кодзики») есть упоминание о том, что «мать съела ребенка». Ивамото Ёситэру также полагал, что «велика вероятность того, что истории о детях-каппах появились для обоснования оставления людьми детей».

Как было сказано выше, облик каппы связан со впечатлением от мертвого ребенка и не демонстрирует связи с божеством. Имеющий отношение к каппе «дух реки» не является объектом жертвоприношений в Тоно, а лошадь не используется в качестве жертвы. Ценность лошади как основного вида сельскохозяйственного скота в деревне Тоно чрезвычайно высока. Префектура Иватэ занимает в Японии ведущее место по коневодству, а про район Тоно говорят, что там «на рынке бывает по три тысячи лошадей». Жители района возвели специальный синтоистский храм, где молятся о благополучии лошадей. Вплоть до настоящего времени ежегодно весной в городе Мориока и в деревне Такицзава проводят праздник «Оманто мацури», на котором специально благодарят лошадей за труды и усердие в обработке земли.

Кроме того, следует выяснить, существовало ли в Японии в древности предание о том, что военачальник приносит жертву духу воды в месте мытья коня.

В деревне Цутибути в районе Тоно действительно есть место, которое называется «поток омовения ног», и, согласно преданиям, военачальник Абэ-но Садато, собираясь в поход на клан Минамото, в этом месте мыл своего любимого коня. Однако крестьяне водят лошадей к воде по другой, чисто практической, причине. В «Рассказах из Тоно» «омут старухи», да и другие «омуты капп» из местных преданий, расположены недалеко от жилья, это места, где летом люди купают коней. Лошади целый день работают в поле, и вечером их водят к реке, чтобы слегка понизить температуру тела после жаркого дня. Так повелось в этих местах издавна.

Можно обратиться к еще более давним японским историческим источникам. Так, Гото Соитаро в «Комментариях к рассказам из Тоно» пишет: «В “Сёку нихонги” есть записи о принесении лошади в дар духу воды, однако не встречается записей, где бы ясно указывалось, что лошадь выступает в качестве жертвы. На месте развалин Ооябу в Киото в первой половине VIII в., возможно, находился алтарь для жертвоприношений в ходе раскопок там, в частности, было обнаружено круглое сиденье жреца, приносившего жертвы, и кости лошадей. Археологические данные показывают, что позднее произошла трансформация этого обычая, и лошадей стали изготавливать из земли, камня или дерева, а также рисовать на бумаге» [6, с. 189]. Таким образом, отношения между лошадьми и духом воды рассматривались, видимо, с позиций здравого смысла, а фантастический колорит, неизбежно присутствующий в легендах, нигде не заметен.

2.2. Влияние китайских историй о «коне-драконе»

Японский ученый Исида Эйитиро отмечает, что в Китае с древности распространялись предания о коне и духе воды. В работе «Конь и дух воды» он приводит легенды о потомстве, рожденном от союза небесного коня и дракона, водяного духа-дракона и лошади. Он обращает внимание на то, что сюжет о появлении лошади из воды распространился из западных и северо-западных районов Китая вплоть до Средней Азии. Кроме того, в «Биографии Чжао Е», приве-

денной в «Анналах царств У и Юэ», обнаруживается запись, в точности похожая на упомянутую Янагитой историю о военачальнике, приносящем жертву духу реки в месте омовения коня. В работе «Сравнительное этнологическое исследование преданий о лошадях» Р. Ходжикян, помещая японские рассказы о каппах в генеалогическую линию восточноазиатских преданий о коне-драконе, указывает: «В Китае с древности существовали легенды о лошадях, а также верования, ядром которых был дракон, поэтому японские народные предания о каппах, весьма возможно, являются продуктом слияния распространившихся из Китая легенд о коне-драконе с местными преданиями о лошадях» [7, с. 41].

Исида, исследуя сюжет «каппа затягивает коня», указывает на несомненное сходство китайских преданий о конях и духах воды с японской легендой о затягивании коня каппами в общем контексте идей культа дракона — точнее, японские народные предания заимствуют идеи «поклонения драконьему роду». Распространенные в районе Тоно рассказы о каппах в основном связаны с бесчеловечными убийствами новорожденных детей, и помещение подобных историй в контекст «поклонения драконьему роду», несомненно, выступало в качестве «болеутоляющего средства» для рассказчика и участников событий. Если первоначально стержнем рассказов о каппах было представление о «злом роке», то позже наметился поворот к идее «благих деяний», улучшающих карму. Ключевую роль в этой трансформации, без сомнения, сыграли народные рассказы Тоно в обработке Янагиты Кунио и данные им разъяснения. Он не только ввел сюжеты с духом воды в истории о каппах в «Сборнике рассказов горного островного народа», но и впервые ясно указал (в рассказе «Каппа затягивает лошадь») что «каппа представляет собой водяную обезьяну». Каппы впервые были отделены от человеческого вида, причислены к другой породе, что подготавливало условия для их дальнейшего превращения из «чудовищ» в «духов».

Распространявшиеся в народной среде истории о каппах постепенно перерабатывались, усваивая идеи о принадлежности последних к миру духов. В результате образ капп, которые ранее рассматривались как носители исключительно злого начала, становился все более многогранным, приобретал как отрицательные, так и положительные черты, что, в свою очередь, инициировало переосмысление людьми собственной жизни.

Так, в 55-й части рассказывается история убийства ребенка-каппы, произошедшая в семье Кавабата в деревне Мацудзаки. Конкретное имя человека, о котором идет речь, Янагита Кунио намеренно скрыл, обозначив его в конце рассказа японским аналогом выражения «господин N». Это показывает, что подобные истории в то время считались безнравственными, их старались не разглашать. Однако Гото Соитиро в «Комментариях к рассказам из Тоно», вышедших почти через 100 лет после публикации произведения Янагиты, посвятил специальную словарную статью толкованию имени «семьи Кавабата» из 55-го рассказа: «В этой истории Кавабата вовсе не является родовым именем, это означает, как передают, что жилище расположено у реки. В широком смысле это можно считать намеком на место, пользующееся благосклонностью духа, на семью, избранную

божеством» [6, с. 189]. Можно видеть, что произошел окончательный переход от отрицательного восприятия «семьи Кавабата» к положительному.

ЧАСТЬ 3. ТРАНСФОРМАЦИЯ КИТАЙСКОГО ОБЫЧАЯ В ДЕРЕВНЕ ТОНО: ПОДРОБНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ «ЛЬВИНОГО ТАНЦА»

3.1. «Львиный танец» без львов

«Львиному танцу» посвящена последняя глава «Рассказов из Тоно». В «Предисловии» Янагита указывает, что название «львиного танца», который он собственными глазами видел в Тоно, не совсем соответствует его содержанию: «“Львиный танец” — это “олений танец”»: к маскам прикреплены оленины рога, пять-шесть юношей, выхватив мечи, танцуют вместе, то издают высокие свистящие звуки, то поют низким голосом, разобрать слова трудно даже вблизи»³.

Представление «львиного танца», виденное автором в деревне Тоно (рис. 1), вполне соответствует описанию Янагиты Кунио.



Рис. 1. «Львиный танец» (фотография сделана в Тоно автором)

³ Автор использовал перевод Чжоу Цзожэня.

Действительно, вызывает удивление, что костюмы исполнителей танца, который называется «львиным», изображают оленей. Слова песен трудно разобрать, что в свое время отмечал и Янагита. Возможно, именно в связи с подобными сомнениями, уже завершив рукопись «Рассказов из Тоно», Янагита специально посетил выходца из этой деревни фольклориста Ино Канори и взял у него книгу «Записи о деяниях древности в Тоно» для дополнительных справок. В разделе «Обычаи» Янагита указывает: «Песни “львиного танца” деревни Тоно славятся с древности. Они имеют небольшие отличия, зависящие от деревни и от особенностей распространения. Те, что я слышал, приведены ниже. Они пришли из записей вековой давности». Под «записями вековой давности» здесь подразумеваются именно «Записи о деяниях древности в Тоно».

3.2. Первоначальный китайский облик «львиного танца»

В комментарии Янагиты Кунио к 119-му рассказу говорится: «Львиный танец не существовал в этих местах с древности — всем известно, что он появился в Средние века»⁴. Такой вывод сделан из текста «Записей о деяниях древности в Тоно». В книге дается детальное описание появления «львиного танца». Вкратце история такова: десятью годами ранее некто Какудзэ из деревни Комаки видел представление «львиного танца» в Киото, где оно привлекало множество людей. Это представление показалось ему очень интересным, и с этого времени он начал собирать деревенских молодых людей и учить их заимствованному в Киото «львиному танцу» [6, с. 262]. В книге говорится: «По виду голова оленя напоминает иноземного льва, только сверху вставлены рога» — и разъясняется, почему представление в деревне Тоно явно выглядит как «олений танец», но при этом называется «львиным танцем». Оказывается, этот танец является видоизменением представления, пришедшего из-за границы. Общеизвестно, что в Китае «львиный танец» имеет длительную историю, поэтому в данном случае под танцем «иноземных» львов, видимо, подразумевается именно китайский «львиный танец». Жители Тоно переняли оригинальное название «львиного танца», однако содержание его трансформировалось в «танец оленей», и, конечно, не без оснований. В горах в окрестностях Тоно олени появляются часто, а львов нет. В Тоно олень считается животным, обладающим чудесными свойствами, поэтому превращение львов из «львиного танца» в оленей для жителей Тоно представляется совершенно естественным и оправданным.

Кроме того, в записанных Янагитой словах сопровождающей «львиный танец» песни также можно заметить следы трансформации китайского «львиного танца» в японский «олений танец».

Янагита Кунио совершенно не понял на слух пение исполнителей танца в Тоно и просто перенес в «Рассказы из Тоно» соответствующие слова песни из «Записей о деяниях древности в Тоно». Гото Соитиро в «Комментариях к рас-

⁴ Автор использовал перевод Чжоу Цзюжэня.

сказам из Тоно» также полагает, что не слишком образованные исполнители, не разобравшись толком в оригинальном смысле песни, видоизменили ее в соответствии с местным диалектом, и именно в такой форме она стала передаваться. Записанные исследователями слова песен, которые исполняются во время «львиного танца» в настоящее время, отличаются от приведенных в «Рассказах из Тоно».

Неопределенность песенных слов «львиного танца» в «Рассказах из Тоно» тесно связана с их трансформацией в процессе распространения. «Иноземные верования, пересаженные на поверхностный слой культуры, чтобы проникнуть в жизнь простого народа, на протяжении длительного времени неизбежно смешиваются с народными верованиями. Поэтому иноземные верования откладываются в некоторых религиозных элементах уже существующих народных верований, смешиваются с ними, закрепляются и передаются следующим поколениям» [8, с. 113]. После «пересадки» «львиного танца», широко представленного в китайском фольклоре, на «поверхностный слой культуры» за длительный период непрерывного взаимодействия с местными верованиями были выработаны новая устоявшаяся форма и специфический облик. В «Записях о деяниях древности в Тоно» зафиксирован промежуточный этап этого смешения, поэтому слова песни еще не упорядочены, китайский материал не полностью адаптирован к местным условиям. То, что недостаточно заметно в японском тексте, весьма отчетливо демонстрирует перевод на английский язык, сделанный Р. А. Морзе [9] (см. таб.).

Таблица. Сравнение оригинала и переводов
«Записей о деяниях древности в Тоно»

Строфа	Оригинал на японском языке	Перевод на английский язык	Перевод на русский язык
13. Место встречи с волной	おどにきこいしか のかるうめ	The famous Karu-ume of China	Знаменитая китайская слива
14. Песня перед колонной	から絵のびよぼ	The painted Chinese screens	Китайские расписные ширмы

«Знаменитая китайская слива» и «китайские расписные ширмы», разумеется, указывают на китайские растение и предмет. В японском тексте «Рассказов из Тоно» нет слова «китайский», но Р. А. Морзе намеренно добавил в перевод слова «China» и «Chinese», выражая таким образом свою точку зрения, что это специализированные термины, пришедшие из китайского языка. Кроме того, рядом с фразами «знаменитая китайская слива» и «китайские расписные ширмы» соседствует слово «столица». В английском переводе — *capital*, т. е. «столица государства». В соответствии с японским «Новым кратким словарем националь-

ного языка» слово «столица» в тексте Янагиты может иметь одно из двух значений: во-первых, оно может обозначать столицу государства, как и понял Морзе; во-вторых, исходя из смысла иероглифов, может подразумеваться китайский «столичный город», а также возможно метафорическое указание на культурный центр тогдашней Восточной Азии — Китай [10, с. 293].

С другой стороны, в словах песни уже появляются японские географические названия, записанные китайскими иероглифами (杉原七里, 松島), а также названия местных деревьев, записанные *хираганой* (ひのき, さわら). Можно заметить, что идет процесс адаптации происходящего родом из Китая «львиного танца» к местным условиям, уже появляются характерные черты «оленьего танца». В 14-й строфе — «Песне перед столбами» — появляется олень как персонаж, а в 15-й — «Танце борьбы оленей-самцов за самку» — уже живо и образно излагается его история.

Переводчик английского издания «Рассказов из Тоно» (см. рис. 2) Р. А. Морзе в предисловии достаточно верно переводит фразу Янагиты «львиный танец — это олений танец»: «The dance in process, which they called a lion dance, was actually a dance of the deer». В то же время в 119-м рассказе он прямо переводит название «львиный танец», записанное в японском тексте китайскими иероглифами, как «олений танец» — *dance of the deer*. Возможно, он не до конца разобрался в причинно-следственных характеристиках данного этапа трансформации «львиного танца» в «олений», а потому не принял во внимание затруднения и колебания Янагиты в отношении двух наименований — «львиный танец» и «олений танец».

Янагита Кунио сохранил в «Рассказах из Тоно» первоначальное наименование «львиного танца», а в комментарии указал, что «львиный танец не существовал в этих местах с древности — всем известно, что он появился в Средние века». Тем не менее в самом тексте рассказа он упомянул, что «песни “львиного танца” в районе Тоно славятся с давних времен», что может легко создать ошибочное представление, будто «львиный танец» является именно местным атрибутом.

В настоящее время жители Тоно также взяли за написание своих собственных «Рассказов из Тоно». Однако при описании истоков «львино-

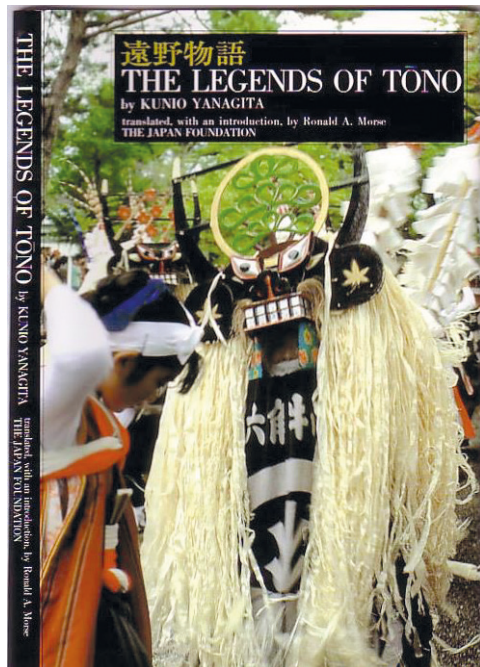


Рис. 2. Изображение «львиного танца» на обложке английского издания «Рассказов из Тоно» (предоставлено автором статьи)



Рис. 3. Изображение «львиного танца» на обложке книги «Удивительные сведения о Тоно» (предоставлено автором статьи)

го танца» никто не задается вопросом, каким был его первоначальный облик, и не обращает внимания на такую деталь, как замена головы льва в костюме на голову оленя⁵. Изображение танцующего «льва» с головой оленя украшает обложку составленного самими жителями Тоно сборника «Удивительные сведения о Тоно» (рис. 3). Вероятно, люди не задумываются о том, что представление под названием «львиный танец» должно иметь какое-то отношение ко львам, и тем более не интересуются тем, что на другом берегу моря, в Китае, тоже есть «львиный танец», причем исполняют его именно «львы», а не «олени». В свое время Янагита Кунио напомнил людям о тех следах китайской культуры, которые сохранились в народном обычае Тоно — «львином танце». Однако, как выяснилось впоследствии, об этом «вспомнили, чтобы забыть».

Литература

1. 赤坂憲雄. 柳田国男の読み方 赤坂宪雄. 阅读柳田国男的方法. 东京, 筑摩书房. 1994年. [Норио Акасака. Как нужно читать Янагиту Кунио. Токио: Тикума сёбо, 1994.] (На яп. яз.)
2. 周作人文类编•日本管窥. 钟叔河编. 湖南文艺出版社. 1998年. [Чжоу Цзюжэнь. Взгляд на Японию (тематическая подборка). Сост. Чжун Шухэ. Чанша: Хунань вэньи чубаньшэ, 1998.] (На кит. яз.)
3. 後藤総一郎. 監修. 遠野物語 (口語訳) 東京: 河出書房新社. 2000年. [Рассказы из Тоно (издание на разговорном языке) / Гото Соитиро (ред). Токио: Кавадэ сёбо: синся, 2000.] (На яп. яз.)
4. 野村純一等编. 柳田国男事典 野村純一等编. 柳田国男事典. 東京: 勉誠出版. 1998年. [Словарь Янагиты Кунио / Номура Юнити (ред). Токио: Бэнсэй, 1998]. (На яп. яз.)
5. 岩本由輝在《远野的河童》// 民話手帖. 第19号. 1984年 [Ивамото Ёситэру. Каппы из Тоно // Минва техо. 1984. № 19.] (На яп. яз.)

⁵ В последнем из опубликованных сборников фольклорных сказаний из Тоно «Удивительные сведения из Тоно» есть рассказ об истоках «львиного танца», однако вопрос о том, каким образом лев превратился в оленя, не поднимается.

6. 后藤总一郎.注釋 远野物語 後藤総一郎.注釋 遠野物語//東京: 筑摩書坊. 1997年. [*Goto Soumeiro*. Комментарии к рассказам из Тono. Токио: Тикума сёбо, 1997.] (На яп. яз.)
7. *Hojkan Ruzan*. 馬の伝説に関する民俗比較研究 //国語研究 .2003年 . 41頁 [Ходжикян Р. Сравнительное этнологическое исследование преданий о лошадях. // Кокуго кенкю, 2003. С. 41.] (На яп. яз.)
8. 尾藤正英. 中国文化叢書 10 日本文化と中国.東京: 大修館書店.1968年. [*Oto Masahi*. Серия «Китайская культура». Т.10. Японская культура и Китай. Токио: Тайсёкан, 1968.] (На яп. яз.)
9. *Morse R. A. The Legends of Tāno by Kunio Yanagita*. Japan Foundation, 1975.
10. 新选国語辞典.東京: 小学館. 2000年. [Новый краткий словарь национального языка. Токио: Сёгакукан, 2000]. (На яп. яз.)

References

1. Norio Akasaka. *The Way to Read Kunio Yanagida*. Tokyo, Tsukuma Shubo, 1994. (In Japanese)
2. Zhou Zuoren. *Humanities Compilation — A Glimpse of Japan / Compiled by Zhong Shuhe*. Changsha, Hunan Literature and Art Publishing House, 1998. (In Chinese)
3. *Tono Monogatari (Spoken version) / ed. by Soichiro Goto*. Tokyo, Kawade Shobo Shinsha, 2000. (In Japanese)
4. *Yanagida Kuno's Anniversary / ed. by Nomura Junichi*. Tokyo, Bensei Publishing, 1998. (In Japanese)
5. Iwamoto Yositeru. Kappas from Tono. *Folktale Manuscript*. 1984. No. 19. (In Japanese)
6. Soichiro Goto. *Notes on Tono Monogatari*. Tokyo, Chikuma Shobo, 1997. (In Japanese)
7. Hojkan Ruzan. A Comparative Folklore Study on Horse Legends. *Kokugo kenkyuu*. 2003. (In Japanese)
8. Masahi Oto. Chinese Culture Series. Volume 10 Japanese Culture and China. Tokyo, Taishokan Bookstore, 1968. (In Japanese)
9. Morse R. A. *The Legends of Tāno by Kunio Yanagita*. Japan Foundation, 1975.
10. *Newly selected Mandarin Dictionary*. Tokyo, Shogakukan, 2000. (In Japanese)

Малашевская М. Н.

(Санкт-Петербургский государственный университет, Россия)

СИБА РЁТАРО И КОНЦЕПЦИЯ ИСТОРИИ КОЧЕВОЙ ЦИВИЛИЗАЦИИ В МОНГОЛИИ

Аннотация: Настоящая статья содержит анализ концепции истории кочевой цивилизации в монгольских степях, представленной в эссе известного японского прозаика Сибя Рётаро. Его подход оказал значительное влияние на восприятие истории Азии и Европы у японских читателей. В статье идентифицируются, излагаются и анализируются основные идеи Сибя Рётаро об истории кочевнической цивилизации в Монголии и Великой степи. Основными источниками для нас стали такие его произведения, как «Степные записки» («Согэн-но ки», 1992), а также «Монгольские путевые записки» («Монгору кико:», 1973). Статья демонстрирует связи между цивилизационным подходом А. Дж. Тойнби и концепцией Сибя Рётаро в отношении кочевнических цивилизаций и их развития. Тексты Сибя Рётаро дают новое понимание природы Азии в рамках японской общественной и исторической мысли послевоенного периода.

Ключевые слова: кочевая цивилизация, Монголия, Сибя Рётаро, *Степные записки*.

Malashevskaya Maria

(St. Petersburg State University, Russia)

SHIBA RYOTARO AND HIS CONCEPT OF NOMADIC CIVILIZATION IN MONGOLIA

Abstract: The paper deals with analysis of concept of history of nomadic civilization in the steppes of Mongolia, appeared in the essays by prominent Japanese novelist Shiba Ryotaro. This approach made great impact towards the popular view of Asian and Eurasian history among Japanese readers. The author aims to identify, analyze and present main ideas of Shiba's concept of history of nomadic civilization in Mongolia and Great Steppe. Sources for analysis of these ideas are two essays and travel notes by novelist, *Mongolian Travel Notes* (1974) and *Steppe Notes* (1992). The article shows ties between civilizational approach of A. Toynbee and concept by Shiba Ryotaro in relation to nomadic civilizations and demonstrates essential features of its development. Texts by Shiba Ryotaro present a new understanding of nature of Asia within the Japanese social and historical thought in the post-war period.

Keywords: nomadic civilization, Mongolia, Shiba Ryotaro, *Steppe Notes*.

Открытие Японии в XIX столетии, модернизация и вестернизация в эпоху Мэйдзи (1868–1912 гг.), совместившая адаптацию западных технологий и культурных практик с возрождением национальных традиций на фоне разрыва отношений с многовековым культурным донором — Китаем, привели к переосмыслению системы культурных координат и ориентиров в среде японской интеллектуальной элиты [1, с.67; 2, с.62–63]. Культурные страны на Азиатском материке в глазах японских мыслителей превратились из источника знания в отсталые в культурном отношении общества. Такой взгляд привел к захватнической политике в Азии, когда Япония ставилась на вершину властной пирамиды в Азии в рамках панази-

атских концепций первой половины XX в. [3, с. 167–168]. Поражение во Второй мировой войне и резкое осуждение японской милитаристской политики предыдущих десятилетий со стороны народов Азии вызвали необходимость переосмысления Японией своего нового положения на азиатском материке как представителя западного сообщества стран «свободного мира». Это определило интеллектуальный фон Японии послевоенного периода (конец 1940-х — начало 1990-х гг.). В эти годы Восточная, Южная и Юго-Восточная Азия превратились в основное направление японской экономической экспансии, что требовало установления дружественных отношений и признания культурного разнообразия азиатских народов со стороны японской политической, экономической и интеллектуальной элиты. В условиях «холодной войны» Япония стремилась как укрепить экономические связи с азиатскими странами, так и переосмыслить их историко-культурный потенциал. Все большее значение приобретал международный культурный обмен на гражданском уровне, нацеленный на расширение дружественных связей с азиатскими партнерами [4, с. 138–139]. Осмысление азиатских и евразийских культур через литературный диалог способствовало формированию нового понимания их особенностей в японском обществе, благоприятствовавшего расширению глубокого межкультурного диалога со странами Азии.

Одной из ярких фигур литературного мира страны в послевоенную эпоху стал прозаик Сиба Рётаро, внесший весомый вклад в осмысление культуры народов Азии в Японии. Данное исследование посвящено изложенной в текстах этого писателя историко-культурной концепции развития кочевой цивилизации Азии, центром которой была Монголия. Сиба воспринял историю азиатских народов через призму цивилизационной теории. Цивилизационная теория Арнольда Джозефа Тойнби получила в Японии широкую популярность в 1960–1970-е гг., когда его основные труды были переведены на японский язык [5, с. 22–23]. Японская академическая элита применила инструменты теории для анализа культурно-исторического процесса с упором на концепцию равенства цивилизаций. Заявленная в настоящей статье тема появляется в концепции А. Дж. Тойнби: он рассматривает кочевые общества, которые подверглись ряду природных вызовов и приспособились к суровым условиям окружающей среды [6]. В статье ставится задача выявить, изложить и разобрать центральные идеи концепции исторического развития кочевой цивилизации в Монголии, отраженные в текстах Сиба Рётаро. Основным источником анализа являются эссе — «Степные записки» (草原の記, «Со:гэн но ки», 1992) [7], а также «Монгольские путевые записки» (モンゴル紀行, «Монгору кико:», 1974) [8]. Эти тексты пользуются большой популярностью в Японии и формируют стереотипные представления об истории, этносах и культуре Азии.

Писатель Сиба Рётаро (司馬遼太郎, 1923–1996) — один из наиболее известных и читаемых в послевоенной Японии авторов исторических романов, эссе, публицистических статей, бесед. В начале 1940-х гг. будущий писатель учился в Осакском институте иностранных языков, где изучал монгольский язык, русскую литературу и сочинения китайского историографа Сыма Цяня. Сиба начал свою творческую карьеру после окончания Второй мировой войны в качестве

журналиста: в 1948 г. он устроился в киотское отделение праволиберальной газеты «Санкэй» [9, с. 17]. В 1950-е гг. он начал совмещать журналистику с написанием повестей и новелл, посвященных современным темам и историческим сюжетам, обращенным к прошлому Японии, «увиденному со стороны», из Китая [9, с. 25]. Первые сочинения и эссе писателя вышли под его настоящим именем — Фукуда Тэйити. В середине 1950-х гг. он начинает пользоваться псевдонимом Сиба Рётаро, иероглифическая запись которого вызывает аналогии с именем китайского историка Сыма Цяня (司馬遼太郎-司馬遷; имя понимают, как «Японец, который не может достичь Сыма»), а иероглиф 遼 является названием киданьского государства в Китае — династии Ляо). Вада Хироси отмечает, что прозаик выбрал такое имя, поскольку оно простое и неприметное [10, с. 65–66]. Осмысление исторического опыта Японии в эпохи Бакумацу (1853–1868 гг.) и Мэйдзи (1868–1912 гг.), исторический опыт модернизации Японии (*киндайка*), объединение достижений западной и восточной цивилизаций (*буммэй*) и роль отдельных исторических личностей в этих процессах лежат в основе исторической концепции писателя, развернутой в его произведениях через описание реальных мэйдзийских деятелей, ставших героями романов «Путь Рёма» («Рё:ма га юку», 龍馬がゆく), «Пылающий меч» («Моэё кэн», 燃えよ剣), «Тучи над холмами» («Сака но уэ но кумо», 坂の上の雲) и др. Американский японовед Дональд Кин отмечал, что, несмотря на ошеломляющую популярность этих исторических романов в Японии, переводы на английский язык остались непонятыми и не принятыми западным читателем, поскольку Сиба продвигал идеалы, близкие японской аудитории [11, с. 97–98]. Эти произведения показывают японцам историю родной страны, воспетую не в ультрапатриотических тонах, а через призму реалистических и культурно обусловленных представлений о герое-интеллектуале, придерживающемся японского взгляда на вещи. В японском литературоведении и интеллектуальной истории сформировалось отдельное направление исследований, посвященных «взгляду на историю» (*рэкиси кан*) Сиба Рётаро. Историк Накацука Акира подчеркивает, что стремительная популярность приходит к романам писателя в 1960-е гг., в период высоких темпов экономического роста; кроме того, в 1968 г. отмечалось столетие Реставрации Мэйдзи, а эпоха, последовавшая за реставрацией императорской власти в Японии, выступала историческим фоном событий романа «Тучи над холмами» и других известных произведений писателя [12, с. 16–17]. Романы Сиба Рётаро продолжают пользоваться широкой популярностью среди японских читателей, переиздаются и экранизируются. Пришедшая слава дала основания поставить Сиба Рётаро в один ряд с наиболее значимыми писателями Японии, присвоив ему статус «национального писателя» (*кокумин сакка*) [18]. Писательская активность Сиба пришлась на годы восстановления японской экономики после войны, известность пришла к нему в период расцвета японской экономики, когда в Японии происходила демократизация и американизация и страна прочно заняла второе место среди экономик капиталистических стран в условиях продолжавшейся «холодной войны». Романы Сиба Рётаро давали широкую перспективу событий истории Японии, связанных с эпохой

модернизации, с процессом создания японского государства и японской нации [9, с. 7; 10, с. 34]. Романы Сиба Рётаро помогали японскому обществу преодолеть негативные переживания, связанные с милитаризмом и поражением в войне, учили гуманистическому взгляду на развитие общества и соответствовали национальной конституционной концепции «миролюбивой нации» (*хэйвакокка*).

В 1970-е гг. Сиба Рётаро обращается к цивилизационной проблематике, рассуждает о японской культуре и истории и традициях народов Азии. В 1971 г. состоялась беседа между Сиба Рётаро и Дональдом Кином, опубликованная в томе под названием «Форма японской цивилизации» [13], где собеседники обсуждают специфику японской духовной культуры и ее характерную черту — умение адаптировать внешнее интеллектуальное влияние под нужды национальной духовной парадигмы.

В 1971 г. по инициативе газеты «Асахи» писатель начинает серию путешествий, описанных в многотомной серии «По большим дорогам» («Кайдо: о юку», 街道をゆく). Его путевые заметки вышли сначала на страницах газеты, а затем в 43 отдельных томах. Позднее компанией NHK были сняты телепередачи на основе путешествий писателя. В 1971–1996 гг. Сиба Рётаро совершил 30 поездок по Японии. В своих записках он делал акцент на красоте и уникальности историко-культурных явлений японской глубинки, на основе его текстов возникли эмоциональные образы исторических мест Японии [14, с. 70–72]. Особенностью текстов Сиба Рётаро в рамках данного проекта представляется демонстрация богатства исторического наследия интересных для путешественников мест как внутри Японии, так и за ее пределами [15, с. 111–112]. В рамках проекта писатель совершил 13 путешествий по Азии, Европе и Америке, о чем подробно написал в путевых записках и эссе, посвященных истории и культуре народов посещенных стран. Японские исследователи сходятся во мнении, что в основе его эмоционального образа народов Азии лежит цивилизационный подход.

В 1973 г. писатель впервые поехал в Монголию, которую изучал в студенческие годы и стремился посетить на протяжении многих лет. Еще в конце 1950-х гг. были опубликованы два сочинения Сиба Рётаро, посвященные Монголии: «Персидский волшебник» (ペルシヤの幻術師, «Пэруся-но гэндзюкуси», 1958) и «Сюнну из Гоби» (戈壁の匈奴, «Кахэки-но кё:до» 1958) — но это был взгляд, основанный на исследованиях Монголии, а не на личном опыте. Известный писатель Иноуэ Ясуси, написавший в это время несколько произведений о китайском Западном крае и Чингисхане, отметил, что на протяжении длительного времени не было возможности посетить эти регионы [16, с. 3], условия для таких поездок были созданы только в середине 1960-х гг.¹ Для поездки Сиба Рётаро в Монго-

¹ Сиба и Иноуэ в 1977 г. совершили совместную поездку в Синьцзян-Уйгурский автономный округ и опубликовали совместный сборник диалогов «По Западному краю» («Сэйики-о юку»). В 1980-е гг. под их эгидой компания NHK запустила проект, в рамках которого японские журналисты совершили путешествие по китайскому и советскому Туркестану, а Сиба и Иноуэ написали к вышедшим по итогам путешествий сборникам вступительные статьи.

лию сложилась благоприятная ситуация в 1973-м г., поскольку, на фоне политики разрядки между СССР и США и в связи с улучшением китайско-американских и затем японо-китайских связей в начале 1970-х гг., в 1972 г. Япония и Монголия восстановили дипломатические отношения. Именно тогда редакция газеты «Асахи» предложила писателю совершить путешествие в Монгольскую республику, состоявшееся в августе 1973 г. [8, с. 12]. На тот момент прямое авиасообщение между Японией и Монголией еще не было налажено, поэтому писателю пришлось лететь из Ниигата в Улан-Батор через Хабаровск и Иркутск. В стране назначения Сиба Рётаро посетил столицу и пустыню Гоби, о чем подробно рассказал в «Монгольских путевых записках», напечатанных в 1973–1974 гг. на страницах еженедельника «Асахи», а затем изданных отдельным томом в октябре 1974 г.

Второй визит в Монголию состоялся в июле 1990 г. В 1992 г. были опубликованы «Степные записки», собравшие в себе размышления писателя о Монголии и о кочевой цивилизации после двух визитов в эту страну и нескольких путешествий в западные регионы Китая. Этот текст демонстрирует основной подход Сиба Рётаро. «Монгольские путевые записки» составлены вполне традиционно для японского жанра путевых записок и дневников-эссе *дзуйхицу* — фрагменты текста связаны размышлениями автора о культуре, истории и народах Сибири и Монголии в порядке посещения тех или иных мест. «Степные записки» устроены иначе: они разделены тематически на описания наиболее существенных, с точки зрения Сиба Рётаро, этнокультурных и географических феноменов, таких как сюнну, Каракорум, Сибирский котел, пустыня Гоби, Облака. В обоих случаях строгая хронологическая последовательность не соблюдается, делаются значительные отступления и пояснения.

В основу историко-цивилизационной концепции Сиба Рётаро помещено развитие кочевой цивилизации в Монголии, Сибири и Западном крае Китая (яп. *Сайики*, кит. *Сиюй*), а также в Центральной Азии. Основная идея — противостояние кочевой цивилизации кочевников Великой степи и оседлых земледельческих цивилизаций: Китая начиная с династии Чжоу (1045–221 гг. до н. э.); Российской империи, рождение которой, по мнению Сиба Рётаро, относится к XVII в.; а впоследствии — СССР. Возникновение кочевой цивилизации (*遊牧文明*, *ю:боку буммэй*) в качестве культурно-исторического феномена относится к периоду восхождения скифов (VII–III вв. до н. э.): «Они жили в причерноморских степях, это были племена верховых наездников, создавших превосходную цивилизацию кочевников. Это были европеоиды» [7, с. 47]. Историко-цивилизационная концепция представлена на нескольких уровнях: столкновения кочевой и оседлой земледельческой цивилизаций, непрерывного движения народов степи, их этнокультурного своеобразия с их традиционными моральными императивами.

Прямые столкновения кочевой и оседлой земледельческой цивилизаций являются идейным фундаментом концепции. Непрерывное противостояние кочевников севера, которых в Китае с древности именовали варварами, и китайцев-землепашцев, выстроивших Великую Китайскую стену для обороны от на-

падений степняков, сформировали устойчивую модель взаимодействия между Китаем и степью.

Земли внутри границ Великой стены — это Китай, земледельческая цивилизация, там развивались письменность и литература. В империи, находившейся внутри Великой стены, стали много писать о севере, находившемся за ее пределами. Нет никаких сомнений, что писали с позиции своей земледельческой культуры, и северяне были до крайности омерзительными, их изображали исключительно захватчиками. В общем, писали, что в голову взбредет.

Я же хочу в своих записках задать вопрос, прошу прощения у потомков тех древних китайцев, но разве это не землепашцы вновь и вновь вторгались в земли кочевников? Из-за постоянного роста населения китайцам требовались целинные земли, они обрушивались на степи сюнну и вонзали в них свои мотыги.

Кочевники ненавидели, когда вскапывают землю степей. Степь, подобно живому существу, покрыта кожей. Кожа эта тонкая, а к тому же твердая, как дорожное покрытие, поэтому почва, находящаяся под ее поверхностью, защищена от ветров. Кроме того, поверхность земли укреплена благодаря сетке переплетенных корней трав. <...> Небеса радуются, когда землепашец возделывает землю. Боги кочевников смотрят на это как на страшное зло.

«Не смей вскапывать!» — так, должно быть, говорили сюнну, а потом стали вторить им монголы. Но в исторических сочинениях земледельческих империй их слова не записывались [7, с. 18].

История, увиденная глазами кочевой цивилизации, которая противостоит оседлой цивилизации землепашцев из-за своих хозяйственно-экономических интересов, как отмечает Сиба, не находит отражения в письменных источниках земледельческих обществ. Сиба объясняет специфику такого экономического уклада оптимальной выбранной стратегией поведения в условиях степи, когда основным источником питания являлось животноводство, скот требовал постоянных новых пастбищ со свежей травой, в связи с чем скотоводы совершали сезонные перекочевки. Такой взгляд напрямую связан с подходом А. Дж. Тойнби к анализу кочевых цивилизаций: он утверждал, что «номадический ответ [базирувавшийся на domestикации диких животных] на повторяющийся и усиливающийся вызов действительно был рывком» в суровых условиях степи; «номадизм был более выгоден экономически, чем земледелие», поскольку был нацелен на длительный процесс переработки сырья и его реализацию, что не свойственно земледелию, которое представляет собой менее высокое искусство, поскольку domestикация растений не требует победы разума над волей иного существа; кроме того, выращивание злаков технологически проще переработки животных материалов, которыми оперирует кочевник [6, с. 185]. Данный круг идей коррелирует с евразийской концепцией современника и А. Дж. Тойнби, и Сиба Рётаро — Л. Н. Гумилева, доказывавшего, что кочевой образ жизни являлся не отсталым, а оптимальным для жизнедеятельности в условиях засушливой и переменчивой степи («где сыт скот, процветают и люди» [17, с. 71], «никакого застоя в Великой степи не было» [17, с. 72]). Как и Сиба Рётаро, Л. Н. Гумилев подчеркивает, что

письменная история создавалась земледельческими цивилизациями, непрерывно борющимися со степняками, поэтому кочевая экономическая модель и моральная парадигма подвергались порицанию представителями оседлых цивилизаций и их потомками [17, с. 116–118]. Это говорит о формировании международной интеллектуальной парадигмы, возникшей в Японии и в СССР независимо друг от друга, но на основе одной и той же теории — теории цивилизаций А. Дж. Тойнби.

Сибя Рётаро писал о кочевой экономике: «Кочевая экономика в современном мире встречается, очевидно, крайне редко, и если они будут с умом продавать мясо, изделия из кожи, меха, то этого будет вполне достаточно, чтобы прокормить два миллиона человек» [7, с. 65]. Хозяйство зиждется на скотоводстве, а, соответственно, постоянных сезонных миграциях в поисках пригодных пастбищ: «Кочевники всегда в движении. Но это не их эгоистичный каприз — племя выбирало отдельные места для стойбища на зиму и на лето. Если чужое племя вторгалось в степь, принадлежащую кому-то, это грозило кровопролитием. Не стоит и говорить, что если в осенний период какое-то из кочевых племен приходило в те степные угодья, которые были ими выбраны для зимовки, а там уже все было распахано китайцами-ханьцами, то военного столкновения было не избежать» [7, с. 19]. Соответственно, столкновения между древними китайцами и кочевниками с давних времен были обусловлены в первую очередь экономическими причинами.

Движение кочевых народов осуществляется по степным пространствам. Оно обеспечивало взаимодействие между северо-востоком Азии и Монгольской степью: «Путь от озера Байкал до плоскогорий Монголии функционировал еще во времена сюнну. И сегодня этот путь из Сибири в Монголию хорошо виден из окна самолета» [8, с. 109–110]. Сибя пишет, что, двигаясь на запад через предгорья Тянь-Шаня и степи Джунгарии, кочевники сюнну оказались в Центральной Азии, где «подобно бусинкам на четках расположились большие и малые степи», пересекли просторы Прикаспия и достигли Восточной Европы [7, с. 23–25]. Сибя Рётаро показывает диалог между Востоком и Западом, когда степь не выступает пассивным пространством — ее жители становятся деятельными участниками процесса, а сама степь преобразуется в канал связи, коридор из Монголии через Центральную Азию и Россию в Европу [7, с. 26]. Как китайцы, так и европейцы считали сюнну или гуннов дикими варварами. Однако Сибя Рётаро, конструируя модель диалога между кочевой и оседлой цивилизациями, указывает на фактор заимствований из культуры кочевников, например введение ношения штанов для внедрения верховой езды, а также седел и военной формы, пришедших на фоне борьбы с кочевниками в Китай во IV в. до н. э. в годы правления У-ли-вана: «Сам У-ли-ван переоделся в варварские одежды кочевников. Впоследствии в китайской истории обмундирование для сражений прозвали жунскими одеждами <...> и солдат, и император стали спокойно носить такой костюм» [7, с. 20]. Эта культура распространилась впоследствии на всю Евразию, народы которой полностью восприняли заимствование из культуры кочевников-конников как неотъемлемый атрибут собственного быта.

В качестве исторического героя кочевого мира Сиба Рётаро выдвигает не великого завоевателя Чингисхана, а его наследника Угэдэя, «обладавшего широким взглядом на мир, подобно морю, он был мудр, точно горы» [7, с. 69–70]. Сиба Рётаро оценивает период формирования Монгольской империи при Угэдэе, охватившей всю Евразию, как расцвет кочевой цивилизации, изменивший мир в одночасье: «Сегодня происходит переосмысление роли монголов в истории человечества; это связано с мыслью о том, что великие монгольские завоевания подняли цивилизацию на новую ступень. Мир до их появления прятался за бесчисленными стенами и хозяйничал в рамках мелких локальных интересов. А под воздействием монгольских завоеваний в мир пришли большие перемены, торговые пути опоясали его со всех сторон, а с точки зрения культуры самые разные явления стали перетекать из одного региона в другой. Мир разом изменился» [7, с. 70]. Имперский тип правления потребовал от хана последовать традиции земледельческой цивилизации и построить столицу — Каракорум, что было неестественно для кочевников. В этом городе, где были устроены китайский и исламский кварталы, происходил межкультурный диалог между жителями новой империи, объединенной сложной сетью дорог и ямских почтовых станций [7, с. 77–78]. Хан Угэдэй, которому Сиба Рётаро открыто симпатизирует, диктовал своему миру моральные установки, резко осуждая стяжательство и ценя только память потомков. «Таких, как Угэдэй, среди монголов было немало. Его бескорыстие — это образец типичного монгола» [7, с. 79]. В качестве примера монгольского бескорыстия Сиба приводит случай с монгольским школьником, который, получив от писателя лакомство, честно поделил его с товарищами [8, с. 182–183]. Таким образом, Сиба Рётаро соединяет прошлое и настоящее через устойчивые моральные качества монголов-кочевников, не зависящие от политической обстановки.

Другим характерным мотивом эссе Сиба Рётаро является этнокультурное разнообразие степи, характеризующееся сменой кочевых этносов при сохранении их базовой формы хозяйствования — скотоводства и охоты. В картине кочевой цивилизации Сиба Рётаро мир номадов рассматривается с крайнего Востока, от Японии, на запад, начиная с племен жунов и сюнну, приходивших в столкновение с Китаем. Он показал ход развития кочевой цивилизации на Дальнем Востоке, связав ее первый расцвет с тунгусскими племенами: «В древние времена тунгусы сосуществовали здесь с бескрайними лесами и мелкими животными, они жили охотой. Отдельные группы этих охотников взбирались на монгольское плоскогорье, и одна из таких групп, начавшая вести кочевой образ жизни, стала предком современных монголов. Цивилизация, называемая кочевой, тут же вошла в соприкосновение с событиями на западе <...> они пересекли всю Центральную Азию и распространились по ее окрестностям. Империя сюнну возникла в монгольском плоскогорье в конце IV в. до н. э.» [7, с. 45]. Сиба связывает историю цивилизации древней Сибири и выход на историческую арену скифов, которые повлияли на формирование сюннского государства. Взаимодействие кочевников на территории Евразии, с точки зрения Сиба Рётаро, — фактор ге-

незиса цивилизаций, возникших на основе диалога и обмена между кочевниками и земледельцами. В рамках этой концепции развитые оседлые цивилизации в форме империй выступают в роли агрессора — такую роль играют династии Китая в разные исторические эпохи, а также Российская империя, покорявшая Сибирь. Результатом диалога казаков и монгольского населения Сибири стало выделение бурятов, ставших братским полукочевым народом на территории России [8, с. 68–69]. В данном контексте современные писателю СССР и КНР продолжают традицию ассимиляции малых народов степи, хотя имперский опыт Японии писатель обходит молчанием.

В своих текстах, посвященных Монголии, Сиба Рётаро освещает особый мир кочевой цивилизации, развивающийся по пригодным для ее экономики принципам. Фокус в вопросе агрессии переносится с кочевников степи на земледельческие цивилизации, которые выступают не только источником угрозы для кочевого образа жизни, но и реципиентами в процессе диалога с кочевниками. Устойчивость форм хозяйственно-экономической деятельности и моральных принципов представляется важнейшим духовным стержнем кочевой цивилизации. Идеи Сиба Рётаро коррелируют с глобальными тенденциями в осмыслении культурной истории мира, которое получило мощный импульс к развитию на фоне популярности цивилизационной теории А. Дж. Тойнби, установившей равенство цивилизаций независимо от их стадии и модели развития. Идеи японского писателя иллюстрируют адаптацию западного теоретического инструментария на почве японской интеллектуальной практики в процессе углубления диалога между Японией и Западом, оказавшимися в послевоенный период в одном лагере. Тем не менее тексты Сиба Рётаро демонстрируют также, что заимствованные подходы реализуются на основе собственных источников и важных для Японии тем, таких как постижение этнокультурного разнообразия в Азии и особой кочевой цивилизации.

Литература

1. Хауленд Д. Перевод с западного: формирование политического языка и политической мысли в Японии в XIX в. / пер. с англ. А. В. Матешук. М.; Челябинск: Мысль, 2020.
2. Япония: опыт модернизации / под ред. Э. Молодякова. М.: АИРО-XXI. 2011.
3. Pan-Asianism: A Documentary History. Vol. 2: 1920-Present / S. Saaler, Ch. W. A. Szpilman (eds). Lanham: Rowman & Littlefield, 2011.
4. 日本 外交 第3巻: 外交思想 / 酒井 哲哉. 東京: 岩波書店, 2013. [Японская дипломатия. Т. 3: Дипломатическая мысль / под ред. Сакаи Тэцую. Токио: Иванами, 2013.] (На яп. яз.)
5. 北政巳. 『21世紀への対話』に臨んだトインビー博士の歩んだ道 // 創価教育研究. 2004, 第3号. P. 21–31. [Кита Масами. Путь Тойнби до диалогов «Избери жизнь» // Со: какё: икуэнкю:. 2004. № 3. С. 21–31.] (На яп. яз.)
6. Тойнби А. Постигание истории / пер. с англ. А. П. Огурцов. М.: Прогресс, 1991.
7. 司馬遼太郎. 草原の記. 東京: 新潮社, 2018. [Сиба Рётаро. Степные записки. Токио: Синтё:ся, 2018.] (На яп. яз.)

8. 司馬遼太郎. 街道をゆく5—モンゴル紀行. 東京: 朝日新聞出版, 2017. [*Сибя Рётаро. По большим дорогам № 5 — Монгольские путевые записки.* Токио: Асахисюппанся, 2017.] (На яп. яз.)
9. 成田龍一. 戦後思想家としての司馬遼太郎. 東京: 筑摩書房, 2009. [*Нарита Рюити. Послевоенный мыслитель Сибя Рётаро.* Токио: Тикума сёбо, 2009.] (На яп. яз.)
10. 和田宏. 司馬遼太郎という人. 東京: 文藝春秋, 2004. [*Вада Хироси. Человек Сибя Рётаро.* Токио: Бунгэйсюндзю, 2004.] (На яп. яз.)
11. Keene D. *Five Modern Japanese Novelists.* Columbia University Press, 2003.
12. 中塚明. 司馬良太郎の歴史観. 東京: 高文研, 2009. [*Накацукэ Акира. Взгляд на историю Сибя Рётаро.* Токио: Ко:бункэн, 2009.] (На яп. яз.)
13. 日本文明のかたち. 司馬遼太郎対話選集5. 東京: 文藝春秋, 2006. [Форма японской цивилизации: пятый цикл бесед Сибя Рётаро. Токио: Бунгэйсюндзю, 2006.] (На яп. яз.)
14. 山崎隆之. 司馬遼太郎『街道をゆく』にみる地域イメージの対象と記述手法に関する研究//日本建築学会計画系論文集. 2004. 第583号. P.69–74. [*Ямадзаки Такаюки. Методика анализа объектов конструирования образов регионов в текстах Сибя Рётаро «По большим дорогам» // Нихонкэнтикугаккайкэйкакүкэйронбунсю.* 2004. № 583. С. 69–74.] (На яп. яз.)
15. 森山明. 『街道をゆく』の旅の空間 «ゆたか» //日本国際観光学会論文集. 2013. 第20号. P.111–116. [*Морияма Акира. Пространство путешествий «По большим дорогам» — идея «изобилия» // Нихонкокусайканко: гаккайронфунсю.* 2013. № 20. С. 111–116.] (На яп. яз.)
16. 井上靖. 西域物語. 東京: 朝日新聞社, 1969. [*Иноуэ Ясуси. Повесть о Западном крае.* Токио: Асахи симбунся, 1969.] (На яп. яз.)
17. Гумилев Л. Н. Тысячелетие вокруг Каспия. М.: Мишель и Ко, 1993.
18. 今こそ！読みたい) 夏目漱石 教室で出合う「国民的作品」// 朝日新聞デジタル. 17.10.2020. [Хочу прочитать прямо сейчас! Нацүмэ Сосэки, «национальное художественное произведение», с которым знакомятся в школе // Газета Асахи симбун диджитал. 17 октября 2021.] URL: <https://www.asahi.com/articles/DA3S14658905.html> (дата обращения: 09.10.2021). (На яп. яз.)

References

1. Howland D. R. *Translating the West: Language and Political Reason in Nineteenth-Century Japan* / transl. in Russian by A. V. Matshuk. Moscow; Chelyabinsk, Mysl' Publ., 2020. (In Russian)
2. *Modernization: Lessons from Japan* / E. Molodyakova (ed). Moscow, AIRO-XXI Publ., 2011. (In Russian)
3. *Pan-Asianism: A Documentary History. Vol. 2: 1920-Present* / S. Saaler, Ch. W. A. Szpilman (eds). Lanham, Rowman & Littlefield, 2011.
4. *Diplomacy of Japan. Vol. 3: The Philosophy of Diplomacy* / Sakai Tetsuya (ed). Tokyo, Iwanamishoten Publ., 2013. (In Japanese)
5. Kita Masami. Arnold Toynbee's Life and Work Before the Dialogue of 'Choose Life. *Sōka kyōiku kenkyū*. 2004. No 3. P.21–31. (In Japanese)
6. Toynbee A. J. *A Study of History* / transl. into Russian by A. P. Ogurtsov. Moscow, Progress Publ., 1991. (In Russian)
7. Shiba Ryotaro. *Steppe notes*. Tokyo, Shinchōsha Publ., 2018. (In Japanese)
8. Shiba Ryotaro. *On the highways No. 5 — Mongolia trip notes*. Tokyo, Asahishimbun shuppan Publ., 2017. (In Japanese)

9. Narita Ryuichi. *Post-War thinker Shiba Ryotaro*. Tokyo, Chikumashobō Publ., 2009. (In Japanese)
10. Wada Hiroshi. *The person named Shiba Ryotaro*. Tokyo, Bungeishunjū Publ., 2004. (In Japanese)
11. Donald Keene. *Five Modern Japanese Novelists*. Columbia University Press, 2003.
12. Nakatsuka Akira. *The Shiba Ryotaro's view of history*. Tokyo, Kōbunken Publ., 2009. (In Japanese)
13. *The shape of Japanese Civilization: Shiba Ryotaro's dialogues collection No. 5*. Tokyo, Bungeishunjū Publ., 2006. (In Japanese)
14. Yamazaki Takayuki. A study of the object and the describing method of local image in 'Kaido wo yuku': a study on the method of interpreting and expressing local image. *Nippon kenchiku gakkai keikakukeiron bunshū*, 2004. No. 583. P.69–74. (In Japanese)
15. Moriyama Akira. The 'abundance' in the space of trips in 'Kaido wo yuku'. *Nippon kokusai kankō gakkairon bunshū*, 2013. No. 20. P.111–116. (In Japanese)
16. Inoue Yasushi. *Journey beyond Samarkand*. Tokyo, Asahishimbunsha Publ., 1969. (In Japanese)
17. Gumilyov L. *One thousand years around the Caspian*. Moscow, Mishel' i Ko Publ., 1993. (In Russian)
18. (I want to read! Right now!) Natsume Soseki — “national piece of art”, that everyone meets at school. *Newspaper Asahi Digital*. 17.10.2020. URL: <https://www.asahi.com/articles/DA3S14658905.html> (accessed: 09.10.2021). (In Japanese)

Селимов М. Г.

(Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, Россия)

ОБРАЗ ИДЕАЛЬНОЙ ЖЕНЩИНЫ В ПРОИЗВЕДЕНИИ ТАНИДЗАКИ ДЗЮНЪИТИРО «ГОЛУБОЙ ЦВЕТОК»

Аннотация: Данная статья посвящена опыту создания образа японской женщины 1920–1950-х гг. писателем Танидзаки Дзюньитиро (1886–1965), вдохновленного городской средой Иокогамы — города-ретранслятора западной культуры в Японии. Писатель, который в своих ранних сочинениях объединял лики западной и восточной красавиц с целью получения архетипа новой японки, более не желал этого делать, он начал трансформировать образ традиционной японки в женщину нового времени — свой новый идеал, который писатель открыл для себя в голливудском кино¹. Танидзаки Дзюньитиро удалось предвосхитить появление на японской сцене «*модан га:ру*» — женщин, ставших объектом общественного внимания благодаря тому, что они следовали западным веяниям моды и вели западный образ жизни. Именно такая женщина вдохновляла писателя всю первую половину 20-х гг. XX в. «Голубой цветок» («Аой хана», 青い花, 1921) стал первым сочинением писателя, в котором он вывел японскую женщину нового типа. В нем Запад представляется источником женственности, а западные атрибуты — способными изменить не только телесную оболочку человека, но и его душевное состояние. Рассказ «Голубой цветок» — это результат исследования новых женщин писателем Танидзаки Дзюньитиро в его поиске телесного совершенства.

Ключевые слова: японская литература, Танидзаки Дзюньитиро, рассказ *Голубой цветок*, женская красота в Японии, новая японская женщина начала XX в.

Selimov Mazay

(A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Russia)

THE IMAGE OF THE IDEAL WOMAN IN TANIZAKI JUN'ICHIRO'S NOVEL *BLUE FLOWER*

Abstract: This paper is about the Tanizaki Jun'ichirō's (1886–1965) experience of creating a 1920–1950s Japanese woman image inspired by the urban environment of Yokohama — the city as a mirror of the Western culture in Japan. The writer who had combined the images of European and Oriental women in order to obtain the archetype of new Japanese woman in his early works no longer wanted to do this. He began to portray a new-age woman — his new ideal, which writer observed in Hollywood movies. Tanizaki Jun'ichirō anticipated the appearance of *Modan gāru* on the Japanese stage, women who became objects of public attention because they followed Western fashion trends and lifestyle. Precisely this kind of woman occupied Tanizaki's mind for the first half of the 1920s. The novel *Blue Flower* (*Aoi hana*, 青い花, 1921) was the first

¹ Одной из таких кинолент явилась драма «Похождения Анатolia» (*The Affairs of Anatol*, 1921), имена исполнительниц главных ролей которого Биби Дэниелс и Глории Суонсон появились в романе Танидзаки Дзюньитиро «Авэ Мария» («Абэ Мария», *アベ・マリア*, 1923). Женщины в этом кинофильме — прекрасные любовницы, освобожденные от моральной этики прошлого.

Tanizaki Jun'ichirō's work, in which we meet the *modan garu*, a new type of Japanese woman of the first half of the XX c. In this novel, he presents the West as a source of femininity, and western attributes now as being able to change both the exterior and interior of a human. *Blue Flower* is the result of Tanizaki Jun'ichirō's research of these new women in his quest for their physical perfection.

Keywords: Japanese literature, Tanizaki Jun'ichirō, *Blue Flower*, female beauty in Japan, the new Japanese woman in early 20th century.

В 1912 г. тоталитарный режим Мэйдзи (明治時代、, 1968–1912) сменился демократией Тайсё (大正時代、, 1912–1926), ставшей эпохой краткосрочных, но крайне заметных перемен. В молодежной среде начал развиваться интерес к философии, современному искусству, в основном будоражащему и эксцентричному, что привело к концу 1920-х гг. к всплеску культуры *эро гуру нансэнсу*². Именно в этой атмосфере, поддержанной главным образом энтузиазмом в отношении социального прогресса, которого планировалось достичь посредством образования, возник так называемый культурализм эпохи Тайсё³, и японский писатель Танидзаки Дзюнъитиро стал его частью. Однако стоит отметить, что эротизм и гротеск являлись основными атрибутами творчества писателя задолго до наступления эпохи *эро гуру нансэнсу*. Эротизм был неотъемлемой частью текстов Танидзаки, а яркий пример гротеска можно увидеть в романе «Секрет» (秘密, 1911), главный герой которого любит носить женскую одежду и пудрить лицо. Исследователь творчества Танидзаки Судзуки Садами полагает, что литература писателя предвосхищает феномен *эро гуру нансэнсу* и называет озабоченность фантазией или девиантным поведением в ней важной частью культурализма эпохи Тайсё [1, с. 28].

В этот период происходит пересмотр традиционных взглядов на гендерную идентичность, наблюдается рост количества женщин в общественной сфере, литературе, глянцевого журналах, кино. Старые образы, связанные с феодальным прошлым, заменяются новыми, ориентированными на западную культуру потребления. Современная продукция, кинотеатры, средства массовой информации и словесность были нацелены на определение новой женской идентичности, на создание востребованного обществом образа. Во второй половине 1920-х гг. появится и сам термин «*модан га:ру*», обозначающий современных девушек, сле-

² *Эро гуру нансэнсу* (エロ・グロ・ナンセンス) — термин, обозначающий главную характеристику японской массовой культуры конца 1920-х — начала 1930-х гг.: эротика, гротеск, абсурд. Отличительной особенностью периода стал значительный рост количества литературы, глянцевого журналов, газетных статей, сосредоточенных вокруг эротического гротеска. Главным представителем культуры *эро гуру нансэнсу* можно назвать писателя Эдогаву Рампо (江戸川乱歩, 1894–1965), после публикации его рассказа «Тень чудовища» (陰獣) и начался бум этой культуры.

³ Культурализм Тайсё — всплеск интереса японской молодежи к современной западной культуре, породивший идеи о том, что не человек порождает культуру, а культура порождает человека.

довавших веяниям моды, копировавших внешний вид и манеры голливудских актрис.

Танидзаки Дзюнъитиро влился в этот дискурс со своими представлениями об идеальной женщине. К тому времени писатель уже получил широкую известность в литературных кругах как экспериментатор с женскими образами, сексуальными фантазиями, в частности садомазохистскими, когда слабый мужчина-эстет стремился реализовать свои мечты посредством поиска и создания идеальной женщины, которой он впоследствии страстно желал подчиняться. «Голубой цветок» («Аой хана», 青い花, 1921) — это первое художественное произведение, в котором мы встречаем женщину нового типа, не обремененную наследием прошлого. В нем писатель представляет Запад источником женственности, а западные атрибуты — способными изменить не только телесную оболочку человека, но и его душевное состояние. Это результат исследования новых женщин в поисках их телесного совершенства. Стоит отметить, что сложные женские образы в произведениях писателя являются не только плодом его собственного воображения — они демонстрируют проблемы, которые волновали японское общество того времени. Поэтому изучение произведений писателя начала 1920-х гг., в том числе рассказа «Голубой цветок», должно проводиться в рамках обсуждения нового мировоззрения писателя, которое определило вектор формирования нового типа женщины, соответствующего требованиям новой японской действительности.

ТАНИДЗАКИ ДЗЮНЪИТИРО И СОВРЕМЕННАЯ ЯПОНКА

Заинтересованность Танидзаки Дзюнъитиро современными женщинами приходится на ключевой для писателя 1917 г., когда он увлекся Вадзимой Сэйко (和島せい子), младшей сестрой своей первой жены Исикавы Тиёко (石川千代子). Сэйко обладала нетипичной для японок внешностью и поведением, была открытой, веселой, по-настоящему западной женщиной. Именно с ней писатель приобрел многие западные привычки: научился западным танцам, игре на гитаре, начал носить европейский костюм и кичиться тем, что не разувается на протяжении целого дня⁴. Новая возлюбленная Танидзаки являлась полной противоположностью Исикавы Тиёко, чье традиционное поведение и взгляды на жизнь стали вызывать отторжение у писателя, и вскоре он заявил, что их брак был ошибкой [2, с. 8]. В том же 1917 г. писатель продемонстрировал исключительное увлечение голливудским кинематографом. На страницах популярных киножурналов он вступил в открытые дискуссии с современниками о том, какое место в искусстве должно отводиться кино. Особенно занимательным явилось эссе «Настоящее и будущее кино» («Кацудо: сясин-но гэндзай то сё:рай», 活動写真の現在と将来, 1917), в котором писатель назвал кинематограф высшей формой искусства [3, с. 249–262].

⁴ В Японии принято разуваться при входе в дом.

Желание писателя влиться в новомодную индустрию не осталось незамеченным, так как вновь образованные кинокомпании видели практическую ценность в привлечении известных литераторов: авторитетный писатель мог поднять интерес общественности к продуктам киностудии. В 1920 г. Танидзаки Дзюньитиро начал сотрудничество с Курихарой Кисабуро (栗原喜三郎, 1885–1926), голливудским актером и режиссером японского происхождения, который двумя годами ранее вернулся из Голливуда со своей командой, чтобы основать кинокомпанию «Тайсё: кацуэй» (大正活映, 1920–1923) в Иокогаме. За короткий срок работы киностудии Танидзаки удалось принять участие в создании четырех картин: «Любительский клуб» («Аматэа курабу», *アマチエア倶楽部*, 1920), «Ночь фестиваля кукол» («Хинамацури-но ёру», *雛祭りの夜*, 1921), «Змеевидная пошлость» («Дзясэй-но ин», *蛇性の淫*, 1921) и «Пески Кацусика» («Кацусика сунаго», *葛飾砂子*, 1921), которые, к сожалению, были утрачены. Исследователь творчества Танидзаки Дзюньитиро и японского кинематографа Т. ЛаМарре отмечает, что писатель был не просто вовлечен в процесс съемок в качестве литературного консультанта, а непосредственно руководил актерским составом [4, с. 29–31]. Об этом также свидетельствуют сохранившиеся фотоснимки со съемочной площадки и тот факт, что сценарий киноленты «Любительский клуб» литератор написал непосредственно для своей возлюбленной Вадзимы Сэйко. Это не единственный пример выражения глубокой любви писателя к возлюбленной, оно найдет свое отражение и в литературных произведениях Танидзаки начала 1920-х гг., в том числе в рассказе «Голубой цветок».

Говоря о современной женщине первой четверти XX в., стоит заметить, что она была крайне редким явлением. Однако, находясь рядом с Сэйко, писатель смог почувствовать дух времени и потребность общества в новом женском архетипе, тем самым предвосхитив массовое появление на японской сцене *модан га:ру*. Исследователь японского кино Мицуё Вада-Марциано, говоря о *модан га:ру*, ссылается лишь на фильмы 1930-х гг., отмечая, что это достаточно позднее явление, которое чаще присутствовало в литературе и кино, нежели в действительности [5, с. 68–112]. А исследовательница японской культуры М. Сильверберг приходит к выводу, что современная девушка (*модан га:ру*) — это весьма сложный культурный конструкт, который не появился в одно мгновение, а был создан журналистами и литераторами [6, с. 70–76]. Поэтому крайне важно разобраться в том, что лежит в основе создания данного архетипа женщин, как этот образ проник в традиционную культуру и стал влиять на японскую действительность, и одной из задач является изучение взглядов Танидзаки Дзюньитиро начала 1920-х гг., поскольку именно в его творчестве современная японка обрела жизнь.

ИОКОГАМА — ГОРОД ЖЕЛАНИЙ

Детство и юность писателя отмечены быстрым процессом модернизации, слиянием современности с традициями, что заметно в его ранних трудах. Однако в Иокогаме его жизнь претерпела существенные изменения: в нее вошли западная мода, архитектура, лица совершенно разных этносов — очарование «другим».

Рассказ «Голубой цветок» относится к числу трудов «годов Иокогама» (1920–1923/1926), появившихся в эпоху своего рода космополитизма, ассимиляции западной массовой культуры в Японии. Это произведение о красоте женского тела нового времени, тела «европейского», столь желанного многими современниками писателя. Танидзакэ полагал, что оно способно появиться лишь в особом западном пространстве, месте, дающем возможность соприкоснуться с западной красотой: яркой, освещенной и неприкрытой.

Запад, который писателю так и не удалось посетить, он открыл для себя в портовом городе Иокогама. В рассказе «Голубой цветок» и других произведениях, написанных во время пребывания в этом городе, Танидзакэ Дзюнъитиро будет явно акцентировать внимание на том, что Иокогама не является частью Японии, это воистину европейский город, в котором проживают западные люди и царят иные нравы. Именно этому «Западу» в своих зрелых работах писатель будет противопоставлять традиционность.

Рассказчик «Голубого цветка» отмечает: «[Иокогама] всего в часе езды на поезде от [Токио], а складывается ощущение, что это где-то там, далеко» [7, с. 95]. В романе «История Томоды и Мацунаги» и вовсе проскальзывает сравнение Иокогама с Парижем. [8, с. 409–493]. Хотелось бы отметить, что физическое пребывание Танидзакэ Дзюнъитиро в Иокогаме продлилось лишь до 1923 г., однако есть все основания относить произведения, написанные вплоть до 1926 г., к работам данного периода, так как писатель планировал вернуться в разрушенный Великим землетрясением Канто (*Канто: дайсинсай*, 関東大震災, 1923) город после его отстройки, следовательно творил с ориентацией на пространство потерянной Иокогама, дающей основу для особого эстетического видения. В автобиографическом романе «Жители портового города» («Минато-но хитобито», 港の人々, 1926) писатель приводит описания пространств, мест в которых жил, людей, которых наблюдал [9, с. 22–51]. В произведении «Аве Мария» («Абэ Мария», *アベマリア*, 1923) эти наблюдения также всплывают, но роман является духовным продолжением «Голубого цветка», поэтому в центре оказывается скорее эстетика европейского тела, тела русских женщин, бежавших в Японию после революции 1917 г., чья красота вызывает у него ощущение Запада, который прежде он наблюдал лишь в голливудском кино [10, с. 41–158].

Покинув город в 1923 г., Танидзакэ написал эссе «В думах о Токио» («То:кё: о омоу», *東京をおもう*, 1923), в котором поделился тем, что полюбил Иокогаму больше, чем какой-либо другой город Японии, и что покинуть этот город ему пришлось не по своей воле [11, с. 141–212].

«ГОЛУБОЙ ЦВЕТОК»

Произведение «Голубой цветок» в какой-то степени можно назвать ориентированным на женскую аудиторию, так как основной мыслью, заложенной в рассказе, является поиск идеала — идеального женского тела — путем преобразования японской женщины в западную. Данный вопрос наряду с другими возник в Япо-

нии в начале XX в. и стал достаточно болезненным для женской части населения островного государства, вызвав у японок желание преобразиться, стать европейками. Танидзаки Дзюньитиро будет настроен крайне оптимистично и выстроит свою теорию «модернизации» женского тела, где на следующую ступень эволюционного развития поставит европейское тело, получить которое, по мнению писателя, возможно путем помещения японских женщин в западные пространства и облачения в европейские костюмы. В конце 1920-х гг. начнется всплеск антизападных настроений, что приведет к поиску собственной идентичности, писатель заявит о невозможности телесных изменений и разовьет новую мысль о различии эстетических установок Запада и Востока. В своем эссе «Любовь и сладострастие» («Рэнъай оёби сикидзё:», 恋愛及び色情、, 1931) он напишет: «Для того чтобы уравнивать японскую женщину, несущую на себе многовековые традиции, с западной, необходимо работать как духовно, так и телесно на протяжении нескольких поколений: исключено, что этого можно достичь за время нашей жизни. В двух словах, это прежде всего красота западной фигуры, красота мимики и красота походки. Для того чтобы приобрести духовное совершенство, девочка прежде всего должна была быть подготовлена телесно. На Западе, в Древней Греции, существовал культ красоты обнаженного тела, и по сей день европейские и американские города украшены статуями мифических богинь, поэтому не стоит удивляться, что женщины, выросшие в таких странах и городах, обладали развитым и здоровым телом, и для того чтобы наши девушки достигли равной с ними красоты, нам необходимо впитать те же мифы, почитать их богинь как своих, мы должны заимствовать и культивировать в нашей стране многотысячелетнее западное искусство» [12, с. 107–108]. Из эссе следует, что даже после того, как писатель переосмыслил свои взгляды, его не покидала ранняя мысль о том, что тело все же можно подвергнуть трансформации путем помещения его в иную культурную среду, но на это требуется гораздо больше времени, нежели он предполагал ранее.

В 1923 г., после разрушения столичного региона Японии Канто, первой мыслью писателя была следующая: «Изумительно! Теперь Токио станет достойным местом!» [2, с. 11] Известный американский японовед и литературовед Д. Кин, которому довелось взять интервью у писателя во второй половине XX в., писал, что Танидзаки был уверен в том, что Токио возродится так же, как это сделал Сан-Франциско после землетрясения 1906 г.: «В новом городе будут упорядоченные проезды, новые сияющие улицы, потоки машин, многоквартирные дома, стремящиеся ввысь уровень за уровнем в геометрической красоте, и пронизывающие город эстакады, метро, трамваи. И азарт большого города, города со всеми развлечениями, Парижа или Нью-Йорка, города, в котором не прекращается ночная жизнь. Тогда, и только тогда, конечно, жители Токио придут к тому, чтобы принять чисто европейско-американский стиль жизни; молодежь, мужчины и женщины — все будут носить западную одежду. Это неизбежный ход времени, и вне зависимости от того, нравится это кому-либо или нет, это произойдет» [2, с. 11–12]. А в эссе «В думах о Токио» литератор отметил, что после Великого землетрясения Канто погрузился в грёзы, в которых вновь отстроенный столичный регион принимает

облик Запада, где появляется новый тип женщин: «Перемены будут настолько велики, что будет казаться, будто они принадлежат к другой расе. Их фигуры, цвет их кожи и глаз изменятся — они будут похожи на европейек, даже японский язык, на котором они будут говорить, будет напоминать европейские языки» [13, с. 390].

Возможность телесных изменений в рассказе «Голубой цветок» писатель убедительно создает путем того, что образ главной героини Агури переживается как культурно близкий читателю: мягкая женщина во фланелевом кимоно способна стать японкой нового времени. Главный герой произведения по имени Окада привозит возлюбленную Агури на «Запад», в Иокогаму, где экзотика городского пространства становится метафорой женственности, начинает переключаться с телом героини, видоизменяя его. В первой сцене девушка облачена в кимоно, а витрина магазина в Гиндза отражает ее руки, внимание рассказчика смещается от объекта желания героини за стеклом к чувственности ее рук, которые олицетворяют традиционную восточную женщину: руки китайки автор уподобляет нежным тепличным цветам, а японки — полевым, они являются объектом притяжения главного героя. Напротив, в Иокогаме тело Агури уже рассматривается как «экзотическое». Экзотика города переносится на него путем смены туалета героини, а Окада усиливает свои фантазии верой в то, что западная одежда становится второй кожей, проникает в плоть, становясь татуировкой. Покупка западного костюма превращается в покупку западного тела. Все это усиливается верой в то, что новая внешность влияет не только на телесность — она ведет к изменению личности человека.

Похожий процесс этнических метаморфоз характеризует и главного героя романа «История Томоды и Мацунаги»: «За полтора года, которые я провел в Париже, я полностью ассимилировался с Западом, как физически, так и ментально. Я больше не был японцем. Я стал европейцем до мозга костей» [8, с.447]. В «Голубом цветке» западные атрибуты меняют сознание Агури, она уже другая, она чувствует как физическое, так и эмоциональное превосходство над мужчинами, превращается в роковую женщину, усваивает ее агрессивность, становясь хищницей. Этот типаж крайне распространен в голливудском кино того времени: Биби Даниелс (1901–1971), Глория Свенсон (1899–1983), Теда Бара (1885–1955), Мэри Пикфорд (1892–1979), Пина Меникелли (1890–1984), Джеральдина Фаррар (1882–1967) и Аннет Келлерман (1886–1975) — имена всех этих исполнительниц роковых ролей в голливудском кино будут мелькать на страницах произведений писателя эпохи Иокогама. Стоит отметить, что в «Голубом цветке» писатель частично использовал сюжет своего прогремевшего на всю Японию произведения «Татуировка», в котором героиня подвергается насилию со стороны татуировщика, нанесшего татуировку огромного паука на спину своей жертвы. Она, словно древняя волшебная печать, превращает юную девушку в китайскую госпожу — «разрушительницу царств». Роль той самой татуировки в «Голубом цветке» отведена европейской одежде, которая преобразует героиню уже в роковую красавицу из западного кино, а не в китайскую обольстительницу.

Смена ролей, которая наблюдается во второй части произведения, когда «жертва» становится агрессивной, а мужчина, напротив, ослабевает, является излюблен-

ной темой Танидзаки Дзюньитиро, он питает страсть к доминирующим женщинам, способным уничтожить мужчин одной лишь красотой. Этот образ писатель пронесет сквозь все свое творчество. Как я уже упоминал ранее, в произведении нашла свое отражение любовь Танидзаки к современной девушке Сэйко, в угоду которой писатель был готов стать рьяным почитателем Запада, на короткое время полностью отказавшись от традиционных мотивов и отсылок к классическим произведениям в своих трудах. Однако в рассказе «Голубой цветок», как мне кажется, он аллегорически передает истинные чувства к Западу, говоря о том, в каких стесненных обстоятельствах ему приходилось находиться ради своей возлюбленной: «Во-первых, коричневые тяжелые кожаные ботинки, придававшие его ногам жесткую форму, вызывали жутчайшее стеснение. Западная одежда по своей природе создана для здоровых людей, а слабые тела просто не могут ее носить. Бедра, плечи, подмышечные впадины, область вокруг шеи — каждая так называемая часть тела по несколько раз зажимается пряжками, пуговицами, резинками, замшей, и ничего не поделаешь, остается лишь передвигаться таким образом, словно ты подвешен на крест» [7, с.268]. Европейский костюм, который подчеркивает красоту женщины, не способен изменить слабого японского мужчину — напротив, он разрушает его. Танидзаки, известному своими мазохистскими пристрастиями, возможно, приносило удовольствие то ощущение боли, которое он всякий раз конструировал для себя и своих героев. Это чувство стеснения японца, вызванное собственным поиском модели красоты в чуждой ему культуре, раскрывает критический взгляд автора. Можно даже говорить о метафоре Запада, сжавшего Японию в тисках.

Для Танидзаки, большого ценителя женской красоты, изменить японку значило расширить ее возможности, поставить ее выше мужчины, и, поскольку источник этой силы находился за пределами японской культуры, искать его нужно было именно там. Замечу, что события произведения «Голубой цветок» разворачиваются в воображении одного персонажа: он наблюдает за трансформацией Агури и рассказывает нам об этом. Поэтому сложно сказать, происходят ли события в Японии или в мыслях одного тяжело больного человека, который конструирует эту новую действительность лишь для удовлетворения своих собственных фантазий. Как и многие другие персонажи Танидзаки, Окада раскрепощает юную девушку, делает из нее женщину, отражающую его сексуальные желания. Агури становится современной женщиной, предвосхищая Наоми из более позднего романа Танидзаки Дзюньитиро «Любовь глупца», благодаря которому в середине 1920-х гг. распространится термин «наоимизм», который станет актуальным для критики видимых тенденций в поведении молодых девушек. Термин «*модан га:ру*» придет ему на замену.

В начале 1920-х гг. образы современных женщин, в том числе и созданные писателем Танидзаки Дзюньитиро, были морально отчуждены от всего остального общества, маргинализированы, но, как мне кажется, по-прежнему отражали национальную тягу традиционных мужчин к таким женщинам. О какой-либо действительной свободе японской женщины того времени говорить было сложно, так как Япония, несмотря на западный курс, продолжала сохранять традиционный уклад

жизни. Поэтому полагаю, что на стыке исторических эпох Мэйдзи (1868–1912), Тайсё (1912–1926) и Сёва (1926–1989) никакого серьезного разрыва между проецируемой писателем действительностью и его будущим культурным национализмом не было. Современная женщина возникает в его трудах параллельно с традиционализмом. Кажущиеся изменения во взглядах писателя на женщин на самом деле обманчивы. Сексуально или морально доминирующая женщина остается главной темой творчества писателя, будь то китайская «разрушительница царств», пошлая западная обольстительница или японская традиционная женщина, морально истощающая мужчин; меняется лишь фон и внешний облик идеальной японки. Тенденция к акцентированию внимания на телесных изменениях японских женщин в период Иокोगама сложилась под натиском западного кинематографа 1910-х гг. Это культурное явление Танидзаки Дзюнъитиро не смог обойти стороной, начиная с первого фильма, который писатель упоминает в своем эссе «Настоящее и будущее кино» — «Марк Антоний и Клеопатра» (*MarçAntonio e Cleopatra*, 1913), заканчивая отсылкой к киноленте «Жил-был дурак» (*A Fool There Was*, 1915) в названии романа «Любовь глупца» («Тидзин-но Ай», 痴人の愛, 1925). Однако поиски нового литератором уже базировались на пронизывающем все вокруг национализме, а писатель, который создавал произведение «Голубой цветок», ориентируясь на Запад, на самом деле стремился к поискам национальной идентичности, к которой он придет позже, в романе «О вкусах не спорят» («Тадэ ку: муси», 蓼食ふ蟲, 1929). Таким образом, в творчестве писателя периода Иокोगама конструировались как модернизированные, так и национальные женские образы, воспроизводился современный обмен культурами, создавались свои гендерные сюжеты с ориентацией на Запад: новая женщина представлялась неотъемлемой частью традиционализма, поиска себя через другого.

Литература

1. *Sadami S.* Tanizaki Jun'ichirō as Cultural Critic // *Japan Review*. Kyoto: International Research Centre for Japanese Studies, National Institute for the Humanities, 1996. No. 7. P. 23–32.
2. *Keene D.* Five Modern Japanese Novelists. New York: Columbia University Press, 2003. P. 1–23.
3. 谷崎潤一郎。活動写真の現在と将来。谷崎潤一郎ラビリンス。東京。中央公論新社。1999。第XI巻。249–262ページ。[*Танидзаки Дзюнъитиро*. Настоящее и будущее кино. Лабиринты Танидзаки Дзюнъитиро. Том 11. Токио: Тю:о:коронсинся, 1999. С. 249–262.] (На яп. яз.)
4. *LaMarre T.* Shadows on the Screen. Tanizaki Jun'ichirō on Cinema & “Oriental” Aesthetics. Michigan: Center for Japanese Studies, University of Michigan, 2005. P. 26–52.
5. *Wada-Marciano M.* Nippon Modern: Japanese Cinema of the 1920s and 1930s. Honolulu: University of Hawaii Press, 2008. P. 68–112.
6. *Silverberg M.* Erotic Grotesque Nonsense: The Mass Culture of Japanese Modern Times. California: University of California Press, 2006.
7. 谷崎潤一郎。青い花。谷崎潤一郎ラビリンス。東京。中央公論新社。1998。第4巻。255–281ページ。[*Танидзаки Дзюнъитиро*. Голубой цветок. Лабиринты Танидзаки Дзюнъитиро. Том 4. Токио: Тю:о:коронсинся, 1998. С. 255–281.] (На яп. яз.)
8. 谷崎潤一郎。友田と松永の話。谷崎潤一郎全集。東京。中央公論新社。2017。第12巻。409–493ページ。[*Танидзаки Дзюнъитиро*. История Томода и Мацунага. Пол-

- ное собрание сочинений Танидзаки Дзюнъитиро, том 12. Токио: Тю:о:коронсинся, 2017. С. 409–493.] (На яп. яз.)
9. 谷崎潤一郎。港の人々。谷崎潤一郎全集。東京。響林社文庫。2016。第12巻 (Kindle Edition)。22–51 ページ。[*Танидзаки Дзюнъитиро*. Жители портового города. Полное собрание сочинений Танидзаки Дзюнъитиро, том 12. Токио: Кё:ринсябунко, 2016. (Kindle Edition). С. 22–51.] (На яп. яз.)
 10. 谷崎潤一郎。アベマリア。谷崎潤一郎ラビリンス。東京。中央公論新社。1999。第11巻。41–158 ページ。[*Танидзаки Дзюнъитиро*. Аве Мария. Лабиринты Танидзаки Дзюнъитиро, том 11. Токио: Тю:о:коронсинся, 1999. С. 41–158.] (На яп. яз.)
 11. 谷崎潤一郎。東京をおもう。谷崎潤一郎全集。東京。響林社文庫。2016。第22巻 (Kindle Edition)。141–212 ページ。[*Танидзаки Дзюнъитиро*. В думах о Токио. Полное собрание сочинений Танидзаки Дзюнъитиро. Том 22. Токио: Кё:ринсябунко, 2016. (Kindle Edition). С. 141–212.] (На яп. яз.)
 12. 谷崎潤一郎。恋愛及び色情。陰翳礼讃。東京。中央公論社。1995。92–141 ページ。[*Танидзаки Дзюнъитиро*. Любовь и сладострастие. Похвала тени. Токио: Тю:о:коронся, 1995. С. 92–141.] (На яп. яз.)
 13. Санина К. Г. Феномен «Возврата к Японии» и повесть Танидзаки Дзюнъитиро «Мандзи» (1928–1930) // История и культура традиционной Японии 8 / РГГУ, Ин-т восточных культур и античности. СПб.: Гиперион, 2015. С. 388–395.

References

1. Sadami S. Tanizaki Jun'ichirō as Cultural Critic. *Japan Review*. Kyoto, International Research Centre for Japanese Studies, National Institute for the Humanities, 1996. No. 7. P. 23–32.
2. Keene D. *Five Modern Japanese Novelists*. New York, Columbia University Press, 2003. P. 1–23.
3. Tanizaki Jun'ichirō. The Present and the Future of Moving Pictures. *The labyrinths of Tanizaki Jun'ichirō, vol. 11*. Tokyo, Tyūōkoronshinsya, 1999. P. 249–262. (In Japanese)
4. LaMarre T. *Shadows on the Screen. Tanizaki Jun'ichirō on Cinema & "Oriental" Aesthetics*. Michigan. Center for Japanese Studies, University of Michigan, 2005. P. 26–52.
5. Wada-Marciano M. *Nippon Modern: Japanese Cinema of the 1920s and 1930s*. Honolulu, University of Hawaii Press, 2008. P. 68–112.
6. Silverberg M. *Erotic Grotesque Nonsense: The Mass Culture of Japanese Modern Times*. California, University of California Press, 2006.
7. Tanizaki Jun'ichirō. Blue flower. *The labyrinths of Tanizaki Jun'ichirō, vol. 4*. Tokyo, Tyūōkoronshinsya, 1999. P. 255–281. (In Japanese)
8. Tanizaki Jun'ichirō. The story of Tomoda and Matsunaga. *The complete works of Tanizaki Jun'ichirō, vol. 12*. Tokyo, Tyūōkoronshinsya, 2017. (Kindle Edition). P. 409–493. (In Japanese)
9. Tanizaki Jun'ichirō. Seaport people. *The complete works of Tanizaki Jun'ichirō, vol. 12*. Tokyo, Kyōrinshyabunko, 2016. P. 22–51. (In Japanese)
10. Tanizaki Jun'ichirō. Ave Maria. *The labyrinths of Tanizaki Jun'ichirō, vol. 11*. Tokyo, Tyūōkoronshinsya, 1999. P. 41–158. (In Japanese)
11. Tanizaki Jun'ichirō. Thoughts about Tokyo. *The complete works of Tanizaki Jun'ichirō, vol. 22*. Tokyo, Kyōrinshyabunko, 2016. (Kindle Edition). P. 141–212. (In Japanese)
12. Tanizaki Jun'ichirō. *Love and Sensuality*. In *Praise of Shadows*. Tokyo, Tyūōkoronsya, 1995. P. 92–141. (In Japanese)
13. Sanina K. G. (2015) The Phenomenon “Return to Japan” and Tanizaki Jyun'itirō's novel “Man-ji” (1928–1930). *History and Culture of Japan 8 / RSUH, Institute for oriental and classical studies, St. Petersburg, Giperion Publ., 2015. P. 388–395. (In Russian).*

Соколов А. А.

(Институт востоковедения РАН, Россия)

ВЬЕТНАМСКИЙ ПИСАТЕЛЬ БАО НИНЬ: РАЗГОВОР О ВРЕМЕНИ, ВОЙНЕ И ЛИТЕРАТУРЕ

Аннотация: В истории мировой литературы есть немало примеров писателей одной книги, когда из всего литературного наследия конкретного автора известность получило только одно произведение, в тени которого остается все остальное его творчество. Во вьетнамской литературе это прозаик Бао Нинь, автор романа «Печаль войны» (в 1987 г. вышел под названием «Судьба любви»), после которого в его сочинительской жизни наступила долгая пауза. Бао Нинь родился в 1952 г. в Ханое, а в 1969 г. отправился на фронт и воевал все последующие шесть лет. После публикации своего первого романа «Печаль войны» он стал одним из самых известных писателей в своей стране и за рубежом. В этой книге была рассказана правда о недавней освободительной войне вьетнамского народа. В национальных и зарубежных СМИ были опубликованы его интервью, которые помогают понять, что происходило с известным прозаиком за эти годы. Они выполняли определенную компенсаторную функцию, позволяя Бао Ниню оставаться в общенациональном литературном процессе.

Ключевые слова: Вьетнам, литература, война, Бао Нинь, интервью.

Sokolov Anatoly

(Institute of Oriental Studies of the RAS, Russia)

VIETNAMESE WRITER BAO NINH: TALKING ABOUT TIME, WAR AND LITERATURE

Abstract: In the history of world literature, there are many examples of one book writers, when only one work of the literary heritage of a particular author was famous, in the shadow of which the rest of his work remains. In Vietnamese literature, this is Bao Ninh, the author of the novel *The Sorrow of War* (first released in 1987 under the title *The Destiny of Love*), after which his writing life came a long pause. Bao Ninh was born in 1952 in Hanoi. In 1969, he went to the front and fought for the next six years. After the publication of his first novel, *The Sorrow of War*, he became one of the most famous writers at home and abroad. This book told the real truth about the recent liberation war of the Vietnamese people. His interviews have been published in national and foreign media, which help to understand what happened to the famous novelist over the years. They served a certain compensatory function, allowing Bao Ninh to remain in the national literary process.

Keywords: Vietnam, literature, war, Bao Ninh, interview.

В истории мировой литературы есть немало примеров писателей одной книги, когда из всего литературного наследия конкретного автора известность получило только одно произведение, в тени которого остается все остальное его творчество. Например, один из самых известных писателей Соединенных Штатов Америки, Джером Сэлинджер, написавший роман «Над пропастью во ржи». В русской литературе это П. П. Ершов, создавший еще в 19-летнем возрасте знаменитую сказку «Конек-Горбунук», а также А. С. Грибоедов и его пьеса в стихах

«Горе от ума». Всех этих авторов объединяет одна особенность: по каким-то причинам они внезапно перестают творить, нередко это происходит после определенных событий в их жизни.

Во вьетнамской литературе примером такого явления может быть прозаик Бао Нинь (р. 1952), автор известного романа «Печаль войны» (впервые опубликован в 1987 г. под названием «Судьба любви»¹), за который в 1991 г. получил престижную премию Союза писателей Вьетнама. Затем в его сочинительской жизни наступила долгая пауза, хотя он продолжал оставаться в литературном сообществе, выпускал сборники рассказов², публиковал статьи в прессе.

Бао Нинь родился в 1952 г. в Ханое, в семье известного лингвиста и директора Института языкознания Хоанг Туэ. В 1969 г. он отправился на фронт и воевал все последующие шесть лет. После окончания войны учился в Ханойском университете и Литературном институте, работал в академическом НИИ и молодежной литературной газете. После публикации своего первого романа «Печаль войны» он стал одним из самых известных писателей в своей стране и за рубежом, был удостоен международных литературных премий. К настоящему времени книга переведена на 20 языков³.

В романе Бао Ниня рассказана окопная правда недавней войны вьетнамского народа за свою независимость и свободу против американской агрессии. Это история молодого солдата, городского парня по имени Киен, его воспоминания о годах войны, размышления о смерти людей того же поколения и одержимости судьбой человека на войне, об испытании чувств. Война в его книге показана без триумфальных фанфар и маршей, как жестокая битва, на которой погибли почти три миллиона его соотечественников.

Роман имеет сложную конструкцию и как бы соткан из множества воспоминаний, разбросанных по всему тексту книги. В нем четко прослеживаются три основные сюжетные линии: война как национальная героическая эпопея, описание вчерашним солдатом романа о войне и история его любви. Роман получился *очень личным и очень вьетнамским*. И если более ранняя вьетнамская литература, следовавшая принципам социалистического реализма, «воспела человека как героя, для которого личное и общественное нераздельны, и тем самым утвердила и оправдала жертвенность во имя общественного как норму жизни, то роман Бао Ниня показал войну прежде всего как трагедию — трагедию, простого частного человека. И тем самым всякую войну, даже во имя высокой цели, осудил как явление антигуманное» [1, с. 194–195]. Многие критики сравнивали роман Бао Ниня с известными антивоенными произведениями — «На западном

¹ При последующих изданиях роман выходил под названием «Печаль войны» (1991, 2006) и «Судьба любви» (2005).

² Это такие сборники малой прозы Бао Ниня, как «Рассказы» («Truyện ngắn», 1997), «Когда машина стоит в пробке» («Lan man trong lúc kẹt xe», 2005), «История окончена, согласны?» («Chuyện xưa kết đi, được chưa?», 2009), «Избранное» («Tác phẩm chọn lọc», (2011), «Несколько коротких рассказов» («Những truyện ngắn», 2013), «Разное» («Tập bút» (2015).

³ В 2019 г. вышел перевод романа Бао Ниня «Печаль войны» на китайском языке.

фронте без перемен» Э. М. Ремарка и «Прощай, оружие» Э. Хемингуэя. При этом в самом Вьетнаме отношение к роману Бао Ниня было неоднозначным: одни его поддержали, другие резко критиковали.

Все последующие годы Бао Нинь как литератор продолжал нести бремя своего знаменитого произведения. Опубликованные рассказы были сдержанно встречены критикой и читателями, не вызвали большого общественного резонанса⁴. Тем не менее Бао Нинь всегда присутствовал в литературной и общественной жизни своей страны, чему в немалой степени способствовали его интервью, опубликованные в национальных и зарубежных СМИ. Благодаря им читатели знали, что происходило с известным прозаиком в эти годы, как он жил, чем занимался в профессиональном плане.

Большинство интервью Бао Ниня, согласно принятой жанровой классификации, — портретные, их цель — получить ответы на вопросы, интересующие целевую аудиторию, и естественно, что для журналиста личность собеседника выходит на первое место. Можно также отметить, что в рассматриваемых интервью вьетнамского писателя органично сочетаются две разновидности — событийное, основанное на каком-либо факте или эпизоде из жизни героя, и биографическое интервью, главной задачей которого является создание целостного образа человека через выяснение наиболее значимых фактов и эпизодов биографии, в наибольшей степени повлиявших на его судьбу [2, с. 106]. Некоторые литературоведы сравнивают портретное интервью с очерком о герое, в котором он рассказывает о самом себе. Такое сходство демонстрирует связь интервью с художественно-публицистическим жанром. Следуя этой логике, вполне правомерно рассматривать интервью вьетнамского писателя как часть его литературного творчества.

Среди немногочисленных интервью Бао Ниня были выбраны четыре — те, которые он дал иностранным изданиям, главным образом потому, что они репрезентативны и дают возможность затронуть широкий круг проблем, связанных с раскрытием биографии и творчества писателя. Кроме того, они представляют собой различные варианты интервью: как традиционное — в вопросно-ответной форме, так и расширенное — в виде беседы, разговора с комментариями журналиста.

В 1994 г. произошло несколько важных событий в жизни Бао Ниня: его роман «Печаль войны» был переведен на английский язык⁵, благодаря чему получил достаточно широкую известность в разных странах мира, а сам автор был удостоен престижной литературной премии британской газеты *The Independent*⁶. На церемонии награждения представитель жюри подчеркнул: «Обычно

⁴ Был успешно экранизирован рассказ Бао Ниня «Лодка с резным знаком на борту».

⁵ Bao Ninh. *The Sorrow of War*. Transl. from Vietnamese by Phan Thanh Hào and ed. by Frank Palmos. London: Secker & Warburg, 1994.

⁶ Речь идет о Независимой премии зарубежной литературы (Independent Foreign Fiction Prize), которую газета *The Independent* с 1990 по 2015 г. присуждала лучшему зарубежному произведению, переведенному на английский язык и изданному в Соединенном

история рассказывается победителями. Книга Бао Ниня напоминает нам, что на войне все проигрывают» [5]. Летом того же года в Ханое побывал корреспондент этой газеты Роберт Темплер и взял интервью у Бао Ниня. Примечательно, что опубликованный затем текст представлен не в традиционной вопросно-ответной форме, как диалог, а в пересказе беседы журналиста с писателем. Возможно, это было обусловлено какими-то обстоятельствами, в том числе и личным пожеланием писателя. Провозглашенная во Вьетнаме политика обновления и открытых дверей, включая человеческие контакты, еще только начинала охватывать гуманитарные сферы, и страна делала первые шаги к открытому обществу.

Интервью начинается воспоминаниями Бао Ниня о том, как он, 17-летний городской юноша, отправился на фронт, чтобы в составе знаменитой 27-й молодежной бригады защищать свою страну: «На призывном пункте... было два типа людей — те, кто действительно несли факелы войны, полные антиамериканского духа... и были такие, как я. Нам сказали идти, и мы пошли. Мы не особенно боялись. Мы знали, что должны сражаться» ([3], последующие цитаты из интервью даны по этому источнику).

Именно в этих словах — «Мы знали, что должны сражаться» — заключена жизненная позиция вьетнамского писателя: самоотверженно, не жалея себя, защищать свою страну. Ему повезло: из пятисот бойцов его бригады в живых остались только десять, и он был одним из них.

Журналист, создавая портрет героя своего интервью, явно симпатизирует «42-летнему писателю, мужу и отцу, живущему в маленькой квартире в старом блочном доме недалеко от центра Ханоя». Со слов Бао Ниня, «он пишет по ночам, и соседи считают его обычным парнем, который делает необычные вещи — целые дни проводит дома — и которого навещают странные друзья».

Обсуждая вопросы художественного творчества, Бао Нинь утверждает, что в романе он хотел выразить свое отношение к войне и «определить новую концепцию литературы, которая также восходит к национальной письменной традиции, более гуманистической традиции, которая у нас была более тысячи лет и которую мы потеряли. За последние 40 лет наша литература создавалась в большей мере в традициях советской или китайской моделей». Он пессимистически смотрит на современную вьетнамскую литературу, полагая, что «она отстает от остального мира», и считает, что богатая традиция не может быть спасена в стране, которая ожидает, что писатели будут творить только в рамках одной ограниченной модели. Он отказался комментировать достоинства доминирующего метода социалистического реализма, но явно хотел бы видеть литературу отделенной от политики.

Растущее признание за рубежом, несомненно, радует, но одновременно и беспокоит Бао Ниня. Он не хочет, чтобы его слишком выделяли среди коллег по писательскому цеху, предупреждая: «Успех может стать тюрьмой для писате-

Королевстве. Премия выдается как автору, так и переводчику — каждому по 5000 фунтов стерлингов.

лей. Возможно, будет легче, когда начнут переводить книги других вьетнамских авторов».

Британский журналист констатирует, что Бао Нинь не считает потерянными годы, проведенные на войне, не испытывает раздражения, наблюдая, как легко и беззаботно сегодня живут в Ханое многие молодые люди, которые в первую очередь думают о деньгах, одежде и мотоциклах. «Те годы были замечательными, — говорит писатель Темплеру. — Я никогда не чувствовал, что они были потрачены зря... Большинство вьетнамцев не хотят громко заявлять об этом, но и не хотят забывать. У нас очень глубокие, тихие воспоминания».

Следующее интервью состоялось в 1998 г., уже после установления дипломатических отношений между СРВ и США, что позволило постепенно налаживать различные формы сотрудничества, в том числе и в гуманитарной сфере. Инициатором встречи стал Марк Леви — американский ветеран войны в Индокитае, по профессии ветеринарный врач. В 1995 г. он совершил свою первую после войны поездку по всей Юго-Восточной Азии, был в Ханое и хотел лично поблагодарить Бао Ниня за роман «Печаль войны», но тот отсутствовал в столице. И все же они встретились в 1998 г. на конференции писателей, организованной известной гуманитарной организацией The William Joiner Center в Бостоне (штат Массачусетс). Подробная запись этой встречи была опубликована в журнале The Veteran под названием «Интервью с Бао Нинем» ([4], последующие цитаты из интервью даны по этому источнику). Большинство читателей этого журнала — действующие и бывшие военнослужащие, профессиональные историки.

Основную часть этого интервью, продлившегося почти три часа, составили вопросы военно-технического содержания Марка Леви и его же комментарии к ним. Он признал: «Хотя мои вопросы были прямыми и точными, Бао Нинь оказался удивительно сдержанным, часто обходил мои вопросы о себе или о боевых действиях Вьетнамской Народной армии (ВНА). Как только эта модель разговора была установлена, я неохотно перешел к осмысленному, хотя и менее агрессивному, расспросу». Фактически это был диалог двух недавних противников, двух солдат, которые четверть века назад воевали друг против друга.

Отвечая американскому ветерану, Бао Нинь сказал, что на войне он «часто подвергался опасности и большому риску, наблюдая за американскими объектами с близкого расстояния». Полагая, что полученная информация могла быть использована для последующих атак северовьетнамских солдат, Леви поинтересовался, проникал ли Бао Нинь на территорию американских баз для сбора развединформации, но ответа не получил. И подобных вопросов у американского ветерана было много.

Чувствуя нежелание вьетнамца говорить о конкретных вещах военного характера, Леви переключил свое внимание на повседневную жизнь бойцов ВНА. Бао Нинь рассказал, что в его подразделении средний возраст солдат составлял от 18 до 20 лет. Они были призваны из городов и сельской местности. Они всегда поддерживали друг друга, делились едой и другими предметами первой необходимости, неформально общались друг с другом, в речи часто использовали

ненормативную лексику, говорили о сексе и еде, обменивались шутками. Для поддержания боевого духа они избегали разговоров о прошлых или недавних боях. Солдаты из одной провинции или города часто говорили о доме и прежней жизни, расспрашивали друг друга о местных школах и учителях или соседях, надеясь найти знакомых. Говоря о болезнях и других трудностях жизни на войне, он упомянул только об изнурительных последствиях малярии.

Отвечая на вопрос об идеологическом воспитании в условиях войны, Бао Нинь признал, что солдаты были обязаны заниматься политучебой, но на фронте она проходила быстро и без обычной тщательности, включала такие предметы, как тактика, стратегия, политика; однако он не стал конкретизировать содержание такой подготовки.

Марка Леви особенно интересовал моральный дух северовьетнамских солдат, и он получил вполне ожидаемый ответ Бао Ниня: «Понятно, что все боятся смерти, но солдаты моего подразделения имели четкую задачу — бороться за независимость страны». И американский ветеран согласился: «Возможно, это было правдой, поскольку вьетнамцы успешно сражались с китайцами в течение тысячи лет, затем с японцами, затем с французами, а затем с американцами».

Это интервью интересно и ценно тем, что, может быть, впервые и единственный раз Бао Нинь достаточно откровенно поведал о своей повседневной жизни на войне, которую он впоследствии описал в своей книге. И хотя он постоянно утверждает, что роман не автобиографический, тем не менее даже эти его скудные ответы подтверждают, что многое пережитое им на войне было потом отражено в романе.

Следующие два интервью были взяты спустя два десятилетия. Предшествующие годы были наполнены разными, но достаточно важными для Бао Ниня событиями: продолжал публиковаться на разных языках его роман «Печаль войны», он побывал во многих странах, получал международные литературные премии, его кандидатура не была поддержана Комитетом по государственным премиям Вьетнама. Во время поездки в Корею он прошел медицинское обследование, за которым последовала серьезная операция.

Журналист Рохит Инани из популярного индийского литературно-художественного журнала *The Caravan* приехал в Ханой в мае 2018 г., чтобы взять интервью у Бао Ниня. Его предупредили, что писатель редко общается с прессой, к тому же находится в процессе лечения. И все же встреча состоялась, в ней также приняли участие коллеги и друзья писателя.

«Я ценю ваши усилия и ваш интерес ко мне, но мне нечего сказать, — так начал интервью Бао Нинь. — Я писатель. Я могу писать, но не очень хорошо рассказываю о себе... У меня мало времени. Возможно, завтра мне предстоит операция» ([5], последующие цитаты из интервью даны по этому источнику).

Компенсировать немногословие Бао Ниня помогли его друзья и коллеги, хорошо известные во вьетнамском литературном сообществе: критик Фам Суан Нгуен и поэт Нгуен Куанг Тхиеу. Они стали полноправными участниками этой беседы. Их мини-интервью, возникшие экспромтом, помогли дополнить портрет знаменитого прозаика.

«Он будто одержим войной, — сказал Фам Суан Нгуен. — Что бы он ни писал, речь пойдет о войне. Бао Нинь — это человек, которого нужно было бросить в такие события, как война... чтобы он стал писателем. И сама война, я не преувеличиваю, выбрала его, чтобы он написал о ней». По его мнению, своим романом Бао Нинь «предложил свой ответ на войну во Вьетнаме. И по сей день считает, что еще не дал полного ответа».

Тем временем Бао Нинь тоже включился в беседу. Он рассказал, что большое влияние на его жизнь, на формирование его литературных пристрастий оказал отец, известный ученый-лингвист Хоанг Туэ. В родительском доме будущего писателя книги были повсюду, их было такое множество, что бывавший там поэт Нгуен Куанг Тхиеу ощущал себя в как в «книжных джунглях».

Как вспоминал Бао Нинь, «это были в основном детские книги, которые я читал, когда рос. Мои детство и юность пришлись на время холодной войны, и во Вьетнаме было мало переводной иностранной литературы. В основном я читал русских и некоторых китайских авторов. Читал приключенческие рассказы и романы Джека Лондона. Я наслаждался книгами Ремарка. А моим любимым писателем был Нгуен Туан⁷».

Индийский журналист поинтересовался у Бао Ниня, были ли у него в то время какие-то литературные амбиции. Он ответил категорично: «Тогда я должен был стать другим человеком. Не писателем. Мне было семнадцать лет. Кто бы мог подумать, что однажды я стану писателем? Война противостоит литературе, писательству». После короткой паузы продолжил: «Трудно предопределить, кем и как станешь в жизни... Если бы я не пошел на войну, то не смог бы потом так много рассказать, о многом написать».

После публикации романа «Печаль войны» у Бао Ниня не появилось ни одного крупного произведения; хотя он каждый день пишет, но делает это, «чтобы убить время». Все постоянно интересуются его следующим романом, но писатель неохотно говорит на эту тему, объясняя это так: «В настоящее время во Вьетнаме нелегко опубликовать роман».

Однажды критик Фам Суан Нгуен спросил Бао Ниня, когда же появится его новая книга, но в очередной раз не получил внятного ответа, и тогда ему пришлось сказать неллицеприятные слова своему другу: «Ты писатель одной книги. Писатели одной книги не являются настоящими писателями. Ты должен написать еще одну книгу». На этот упрек раздосадованный Бао Нинь ответил: «Когда книга будет опубликована, вы увидите, какая это будет бомба».

Другой друг писателя, известный поэт Нгуен Куанг Тхиеу, так объяснил такую ситуацию: «Некоторые говорят, что Бао Нинь боится отдать рукопись второго романа, потому что считает, что он будет уступать “Печали войны”». Но я в это не верю и сказал ему, что сегодняшнее время отличается от прошлого и ситуация сейчас совсем другая, так что он может напечатать свою книгу. В ответ он только улыбнулся и не сказал ни слова. Он сам себя останавливает. И я не знаю,

⁷ Нгуен Туан (1910–1987) — известный вьетнамский писатель-прозаик.

почему». Возможно, причина в содержании будущей книги. Полагают, что в ней рассказана история одной семьи в Южном Вьетнаме, которая в 1974 г. на завершающем этапе войны покидает страну.

Нгуен Куанг Тхиеу защищает Бао Ниня: «Я не хочу усложнять ему жизнь. Я принимаю его молчание. Его беспокоит положение писателей во Вьетнаме, судьба литературы. Его также беспокоит отношение правительства к писателям и художникам. Он хотел бы видеть больше свободы».

Весьма содержательное интервью Бао Нинь дал журналисту Джону Фуллеру, эксперту по странам Юго-Восточной Азии. Оно было опубликовано в журнале *Mekong Review*⁸ в августе 2018 г. ([6], последующие цитаты из интервью даны по этому источнику).

Встреча состоялась в доме писателя — он проходил восстановление после операции. Бао Нинь начал разговор, сообщив журналисту, что у него появились новые творческие идеи, что он продолжает писать прозу, и главной темой для него остается война. Ниже даны некоторые фрагменты из этого интервью, в котором затронуты вопросы жизни писателя и его творчества.

«Как вы себя чувствуете, будучи всемирно известным как лучший из ныне живущих вьетнамских авторов и представитель вьетнамской литературы?»

— Я не думаю, что настолько велик, и я, конечно, не представитель чего-то... Дело только в том, что мою книгу перевели на английский, а потом на корейский язык, поэтому меня пригласили выступить в Южной Корее. Мне и в голову не приходило, что я буду представлять Вьетнам. Когда я выезжаю за границу, у меня появляется возможность пообщаться с писателями из многих других стран. Но есть и недостаток: мне приходится говорить только по-вьетнамски. Иностранные СМИ часто говорят, что я лучший из ныне живущих вьетнамских писателей, но я не думаю, что это правда, потому что в литературе нет ни лучших, ни худших. Конечно, везде есть плохие писатели, но они не являются настоящими писателями в истинном смысле этого слова. Но если вы настоящий писатель, то никаких рейтингов нет. Я также не думаю, что у стран есть национальная литература. Люди часто говорят о вьетнамской, тайской или американской литературе, но я не думаю, что с этим все ясно... Идея национальной литературы — это просто что-то придуманное средствами массовой информации.

Я думаю, что хорошо известен за границей, потому что моя книга была переведена на английский язык, в отличие от большинства литературных произведений из Вьетнама...

Как бы вы хотели, чтобы роман «Печаль войны» был воспринят иностранными читателями?

— Я написал его для вьетнамских читателей. И не хотел, чтобы его переводили на английский язык. Когда ко мне приезжают иностранцы, я обычно спрашиваю их, что они думают о книге — не о ее содержании, а о языке. Иногда я читаю

⁸ *Mekong Review* — ежеквартальный англоязычный журнал об искусстве, литературе, культуре, политике, окружающей среде и обществе в Азии.

мировую литературу во вьетнамском переводе, который часто бывает настолько плох, что я в итоге откладываю книгу, независимо от того, насколько велик писатель. Есть очень много плохих переводов Хемингуэя, например. И хотя я знаю, каким великим был Хемингуэй, я не смог читать те переводы, которые у меня были. Другая переведенная книга, которая мне попала, — несколько рассказов Толстого, их тоже невозможно читать. Поэтому я боялся, что английский перевод моей книги будет плохим. Но у меня не было никаких ожиданий, и чем больше моя аудитория, тем лучше.

Я уверен в своем владении вьетнамским языком... Но я уже не так уверен, когда моя книга публикуется на другом языке. Если говорить о содержании, то я думаю, что у каждого есть свои взгляды на войну во Вьетнаме, но никто не должен предполагать, что война была такой, как я ее изобразил. Литература — это не история и не политика, литература — это литература. Было бы неправильным читать мою книгу и пытаться понять войну.

Кто является идеальным читателем романа «Печаль войны»?

— Я никогда не заглядывал так далеко... Я пишу для солдат, пишу о вьетнамской войне с точки зрения Вьетконга, северовьетнамского солдата. Тогда солдатам приходилось читать какую-то ерунду. Я же хотел написать для северовьетнамских солдат что-то такое, что было бы значимо для них. Вьетнамский роман до 1986 г. был шаблонным, дидактическим, фальшивым и лживым.

Изменил ли успех книги ваш стиль письма?

— Возможно, мой стиль изменился, но не из-за книги. Просто так получилось. Я постарел, и мои мысли изменились вместе с моим возрастом.

Вы думаете, что ваши жертвы на войне того стоили?

— У каждого поколения свои заботы. Неразумно заглядывать слишком далеко в будущее. Когда я был молодым человеком, не старше тридцати, американские захватчики были перед моими глазами, так что единственное, что я мог сделать, — это бороться с ними.

Как вы думаете, какова главная история сегодня?

— Писатели пишут о совести своего времени. Я принадлежу к другому времени, поэтому не могу говорить за писателей настоящего. Однако у современных писателей есть своя точка зрения, которая позволяет им исследовать прошлое...

Культурный и литературный ландшафт Вьетнама становится все более позитивным, и он будет развиваться дальше. Теперь люди могут думать более свободно и задавать критические вопросы, и этот процесс будет продолжаться».

* * *

Интервью писателя — это всегда интерпретация его творчества и также проблема его самоидентификации. Представленные в статье интервью Бао Ниня, одного из самых известных писателей современного Вьетнама, раскрывают неизвестные прежде грани его творчества и личности — фактически это публичный диалог с читателями, с обществом, с коллегами-литераторами по разным

актуальным проблемам. Основной смысл и цель своего творчества он определил так: «Поскольку мое время было военным, то я неизбежно буду писать о войне».

В декабре 2019 г. во вьетнамских СМИ появилось сообщение, что готовится к печати второй роман Бао Ниня под первоначальным названием «Дорога домой». Это дает надежду, что писатель возвращается в родную словесность и его новая книга станет важной вехой в ее развитии.

Литература

1. Филимонова Т.Н. Очерк вьетнамской литературы XX века. М.: Языки народов мира, 2017.
2. Колокольцева Т.Н. Специфика портретного интервью творческой личности // Известия ВГПУ. Филологические науки. 2018. № 9. С. 105–112.
3. Templer R. Interview: Memories with Warm Machine Guns: Disrupted Lives, Patriotic Songs, Torches for the War and Names Signed in Blood. Robert Templer Visits the Writer Bao Ninh in Hanoi // *The Independent*. Saturday 4 June 1994. URL: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/interview-memories-with-warm-machine-guns-disrupted-lives-patriotic-songs-torches-for-the-war-and-1420227.html> (дата обращения: 12.02.2020).
4. Levy M. An Interview with Bao Ninh: Part One // *The Veteran*. Fall / Winter 1999. Vol. 29. № 2. P. 13–14. URL: <http://vavaw.org/veteran/article/?id=168> (дата обращения: 22.01.2020).
5. Inani R. The Sorrow of War: The long silence of Bao Ninh // *The Caravan magazine*. 1 September 2018. URL: <http://www.caravanmagazine.in/culture/literature/long-silence-bao-ninh> (дата обращения: 12.02.2020).
6. Fuller J. Bao Ninh's Wars // *Mekong Review*. August 2018. URL: <https://mekongreview.com/bao-ninhs-wars> (дата обращения: 14.02.2019).

References

1. Filimonova T. N. *Essay of Vietnamese Literature of the XX Century*. Moscow, Yaziki narodov mira, 2017. (In Russian).
2. Kolokoltseva T. N. Specifics of a Portrait Interview of a Creative Personality. *VSPU news. Philological science*. 2018. No. 9. P. 105–112. (In Russian).
3. Templer R. Interview: Memories with Warm Machine Guns: Disrupted Lives, Patriotic Songs, Torches for the War and Names signed in Blood. Robert Templer Visits the Writer Bao Ninh in Hanoi. *The Independent*. Saturday 4 June 1994. URL: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/interview-memories-with-warm-machine-guns-disrupted-lives-patriotic-songs-torches-for-the-war-and-1420227.html> (accessed:12.02.2020).
4. Levy M. An Interview with Bao Ninh: Part One. *The Veteran*. Fall / Winter 1999. Vol. 29. No. 2. P. 13–14. URL: <http://vavaw.org/veteran/article/?id=168> (accessed: 22.01.2020).
5. Inani R. The Sorrow Of War: The Long Silence of Bao Ninh. *The Caravan magazine*. 1 September 2018. URL: <http://www.caravanmagazine.in/culture/literature/long-silence-bao-ninh> (accessed: 12.02.2020).
6. Fuller J. Bao Ninh's Wars. *Mekong Review*. August 2018. URL: <https://mekongreview.com/bao-ninhs-wars> (accessed: 12.02.2019).

Тен Ю. П.

(Казахский национальный университет им. аль-Фараби, Казахстан)

СВОЕОБРАЗИЕ КОМПОЗИЦИИ И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЧИ ПРОЗЫ ЯН ВОН СИКА

Аннотация: Прозаическое творчество Ян Вон Сика (1932–2006) — представителя корейской литературы Казахстана, которая стала частью казахстанской литературы и обрела новое дыхание, — рассматривается впервые. После Корейской войны руководство КНДР направляло в Москву талантливую молодежь для получения образования. Новой республике нужны были грамотные специалисты для строительства нового государства. Ян Вон Сик, окончив в 1958 г. ВГИК, просит политического убежища и остается в СССР. Он начинает трудовую и творческую жизнь в Казахстане. Ян Вон Сик был членом Союза писателей СССР (1990) и Казахстана, Союза кинематографистов СССР, международной писательской организации «ПЕН-клуб». Проза Ян Вон Сика, написанная на диалекте провинции Хамкён, передает через систему образов, в том числе и словесных, своеобразие описываемого периода развития общества. Одна из художественных особенностей прозы Ян Вон Сика 1950–1980-х гг. — использование *корё мар*. В произведениях, описывающих события начала XX в., язык дальневосточных корейцев отличается. Каждый исторический период создает свои слова, исчезающие вслед за эпохой.

Ключевые слова: система словесных образов, композиционный прием, контраст, *корё сарам*, *корё мар*.

Ten Yuliya

(Al-Farabi Kazakh National University, Kazakhstan)

THE PECULIARITY OF THE COMPOSITION AND ARTISTIC SPEECH OF PROSE OF YANG WON SIK

Abstract: The prosaic works of Yang Won Sik (1932–2006), a representative of Korean literature in Kazakhstan, are considered for the first time. After the Korean War, the DPRK leadership sent talented youth to Moscow to get an education. The New Republic needed qualified specialists to build a new state. Yang Won Sik graduates from VGIK in 1958 and stays in the USSR. He devoted many years to the life of the *Kazakhfilm Studio* and the republican newspaper *Kore Ilbo*. Yang Won Sik was a member of the Union of Writers of the USSR (1990) and Kazakhstan, a member of the Union of Cinematographers of the USSR, a member of the international PEN Club. The prose by Yang Won Sik written in a dialect of the province of Hamken conveys the historical “time — space” through the system of images and, in particular, verbal images. The author introduces the reader to the panorama of events of the beginning of the last century to the present. In his works of the 1950s and 1980s, Yang Won Sik uses *Koryo mar* in artistic speech. In the stories describing the events of the early twentieth century, the language of the Far Eastern Koreans is different. Each historical period creates its own words that disappear with the era.

Keywords: system of verbal images, compositional device, contrast, *Koryo saram*, *Koryo mar*.

Прозаическое творчество Ян Вон Сика (1932–2006) — представителя корейской литературы Казахстана, которая стала частью казахстанской литературы и обрела новое дыхание, — рассматривается впервые. Творчество корейских писателей находилось под влиянием классического литературного наследия Кореи и России, но в то же время насильственное переселение, раскол Кореи на Север и Юг отразились на мировоззрении корейских авторов.

После Корейской войны (1950–1953 гг.) руководство КНДР направляло в Москву талантливую молодежь для получения образования. Новой республике нужны были грамотные специалисты для строительства нового государства. Ян Вон Сик, окончив в 1958 г. Всесоюзный Государственный институт кинематографии (ВГИК), просит политического убежища и остается в СССР. В Казахстане он начинает трудовую и творческую жизнь. Он был членом Союза писателей СССР (1990) и Казахстана, Союза кинематографистов СССР, международной писательской организации «ПЕН-клуб». Ян Вон Сик, наряду с Хан Дином, относится к группе корейских поэтов и прозаиков второго поколения, выросших и получивших образование в КНДР и на Сахалине.

Судьба сложилась так, что он отдал многие годы жизни киностудии «Казахфильм» и республиканской газете «Корё ильбо». Отмечены наградами документальные кинофильмы Ян Вон Сика «Здесь моя Арктика!», «Город и горы», «Охотники за лавинами», «Пустыня».

Литературные произведения Ян Вон Сика также отмечены престижными наградами. Рассказ-быль «40 лет на чужбине» получил Поощрительную награду Республики Корея (1992), стихи «Казахская степь» отмечены Поощрительной премией Фонда помощи зарубежным корейцам (1992), рассказ «Ливень» получил главный приз издательства «Зарубежная литература США» (2000). Перу Ян Вон Сика принадлежат и переводы с русского на корейский язык. Его переводы книг Абая «Слова назидания» и Н. Назарбаева «На пороге XXI века» изданы в Сеуле.

Г. Н. Ким отмечает, что «важную роль в развитии советской корейской литературы сыграла корейская секция при Союзе писателей Казахстана, созданная в 1962 г. Ее возглавляли в разные годы Ким Дюн, Мен Дон Ук, Хан Дин, Михаил Пак, Ян Вон Сик» [2, с. 26].

Поэтическое творчество Ян Вон Сика исследует К. А. Сундеткалиева. Трудолюбие, умение находить общий язык с соседями, дружеская помощь и поддержка, стремление к знаниям — все эти черты автор поэтических произведений считает определяющими в характере корейцев [3, с. 3].

Проза Ян Вон Сика, написанная на диалекте провинции Хамкён, передает через систему образов, в том числе и словесных, своеобразие описываемого периода развития общества. В сборник произведений Ян Вон Сика «Гроза в июле» (칠월의 소나기), изданный после его кончины, в 2007 г., при поддержке Фонда помощи зарубежным корейцам, вошли следующие новеллы: «Елена» (엘레나), «Листопад» (낙엽이질 때), «Последнее желание матери» (어머니의 마지막 소원), «Гроза в июле» (칠월의 소나기), «Бабушка-калека» (꼬부랑 할머니), «Ресторан “Гульдер”» (굴데르 레스토랑), «Сосед» (이웃), «Голубая ID-карта» (녹색 거주증),

«Отец» (나의 아버지), «Сопка любви» (등탑봉) [5]. Одной из художественных особенностей прозы Ян Вон Сика является использование *корё мар*, пословиц и поговорок, создающих национально-культурную коммуникацию между прошлым и настоящим. Ян Вон Сик — последний представитель современных писателей, создававший произведения на корейском языке в постсоветском пространстве.

Сборник «Гроза в июле», во многом автобиографический, как отмечает литературный критик Чжон Сан Джин (정상진), открывает новелла «Листопад» (낙엽이 질 때) [5, с. 4]. В ней отражена одна из сторон действительности в стране Советов в 1970-е гг. Если после депортации в Казахстан и Среднюю Азию корейцы проживали в сельской местности, то начиная с конца 1950-х гг. они стали пополнять городское население. Для первого поколения переселенцев целью всей жизни было дать образование детям, чтобы они могли занять достойное место в государстве. После окончания средней школы молодежь уезжала в город, чтобы продолжить образование в высшей школе. Некоторые родители тоже переезжали вслед за детьми в город. В деревне оставались лишь те, кто не мог позволить себе переезд. В 1960–1970-х гг. молодым специалистам, особо отличившимся на производстве, государство совершенно бесплатно предоставляло квартиры со всеми удобствами в многоэтажных домах.

Повесть пронизана размышлениями писателя о том, что из соображений корысти, дети забывают о своих стареющих родителях. Герой повести старик Хон растил единственного сына, как драгоценный жемчуг. После смерти жены старик Хон продал дом в деревне и купил небольшой домик без удобств в городе. Жизнь старика Хона, который разменял уже седьмой десяток, в семье сына была полна неприятных неожиданностей и обидных до глубины души упреков. Однажды сын и невестка предложили свекру продать дом, чтобы они могли получить государственную квартиру со всеми удобствами, где не надо топить печь углем, а старику Хону предложили снять небольшой угол. Свекор только молча кивнул головой, слезы катились по его морщинистой щеке. Однажды осенью, когда начался листопад, и бурая и желтая, как солнце, листва покрыла землю, приехал внук Коля. За хорошую службу в армии его наградили коротким отпуском. Коля первым делом спросил о дедушке. Он долго искал дом, адрес которого дали родители. Наконец, не без помощи соседей, он отыскал покосившийся домик, давно не знавший ремонта. Когда он открыл дверь, трупный запах ударил в нос. После похорон деда Коля уезжает на службу, хотя отпуск еще не закончился.

В основе сюжета новеллы «Елена» (엘레나) лежит история нелегкой жизни юноши вдали от родного дома и его воспоминания о семье. Из них мы узнаем об ушедшей эпохе, о политике и строительстве нового государства на севере Кореи, для которого нужны грамотные специалисты.

Какому только унижению не подвергались ученики из Кореи, не знавшие русского языка! Для них было невыносимо находиться в среде сверстников, которые постоянно унижали и обзывали их. Поэтому корейские дети часто уходили с утра и весь день проводили где угодно, но не в школе, а вечером возвра-

щались домой. В период пансоветизма в стране равенства, братства и дружбы народов проживал единый советский народ, и на подобные мелочи не обращали внимания. Корейцы молча терпели обиды, унижения.

Тема выживания корейцев и в конце концов их желания занять достойное место в обществе воплощается и при помощи композиционного приема — контраста. В повести «Собакоеды» (식견종) автор отмечает, что корейцы едят «корейского барашка», отсюда и прозвище, давнее название произведению. Автор показывает, насколько кореец может быть привязан к животному. Герой повести Андрей понимает бродячих псов и заботится о них. Андрей, по воле судьбы отбывающий наказание в колонии, носит объедки собакам на пустырь. И даже если это стая, они его не трогают, а в знак благодарности виляют хвостом.

Дедушка Андрея бежал на Дальний Восток после насильственного присоединения Кореи к Японии. Там он принял православие и получил новое имя Сергей и фамилию Турчин [5, с. 170]. В семье Турчиных не принято было есть «корейского барашка». Дед Сергей многое знал о жизни и истории корейцев. Когда на мероприятиях, таких как свадьба, юбилей или день рождения, речь заходила о «корейском барашке», дедушка Сергей рассказывал о том, почему корейцы стали есть его. По его словам, в V в. до н. э. конфуцианство вытеснило буддизм в Корею, и буддийские монахи укрылись высоко в горах в созданных ими храмах. Однажды зимой выпало так много снега, что выбраться из монастыря и спуститься к селению за продуктами не было никакой возможности. Монахи голодали день, второй, сосновая хвоя не утоляла чувство голода. И на четвертый день они задумали съесть сторожевую собаку монастыря. Так и поступили. Это спасло их от голодной смерти, а весть об этом случае распространилась по всей округе.

В повести «Елена» студент из Кореи всеми силами старается овладеть азами науки, несмотря на языковой барьер. Не без помощи своей однокурсницы и подруги Елены он обретает уверенность в себе и находит применение своему таланту.

Повесть начинается с описания предновогодней Москвы. Декабрь 1954 года. Улицы города полны снующих людей с елками, пахнущими свежей хвойной смолой, поэтому кажется, что хвойная чаща приблизилась к городу. В магазинах километровые очереди за елочными украшениями, подарками и шампанским. Автор отмечает, что в Советской стране много праздников, это и 8 марта, и 1 мая и 7 ноября, но, пожалуй, самый желанный и веселый праздник — это Новый год. Герой повести Нам Вон Иль впервые встречает Новый год по традициям западной культуры. Но для него и его земляков, приехавших на учебу из Кореи, этот праздник омрачен тем, что ребята ограничены как в средствах, так и в праве передвижения по стране. Несмотря на то что Елена приглашает его поехать в другой город к родителям на праздники, он не может принять приглашение.

Повесть построена на противопоставлениях. С одной стороны, автор показывает предпраздничную Москву с ее суетой, приподнятым настроением, ожиданием праздника, свершения чуда и надеждой на то, что мечты сбудутся, а

с другой — атмосферу праздника в студенческом общежитии и настроение студентов из Кореи. Нам Вон Иль на приглашение Елены отвечает одним словом: «넌리자 (안 돼요!)» — «Нельзя». В то время иностранцы не могли уехать за пределы города без разрешения миграционной службы. Конечно, можно было уехать без их ведома на поезде или на машине, но Вон Иль приехал из страны, в которой многое в жизни определяется канонами конфуцианства. Он, как воспитанный и образованный кореец, не мог нарушить правила проживания в чужой стране. О малейших нарушениях со стороны студентов тут же сообщалось в посольство. Наказание следовало незамедлительно, вплоть до депортации на родину, а там ждали иные меры наказания.

Как же трудно учиться иностранцу, едва знающему только буквы русского алфавита! И проблема не только в языковом барьере, но и в адаптации к чужой культуре, образу жизни и мышлению. Насколько психологически тяжело было Вон Илю без плеча, которое могло бы поддержать его в этой трудной жизненной ситуации. Автор характеризует Елену как сокурсника, истинного друга. Она готова помочь Вон Илю как в учебе, так и в жизни. Елена предлагает Нам Вон Илю найти применение его увлечению фотографией и даже заработать деньги. Елена искренне, с чистой душой относится к своему сокурснику и всеми силами старается, чтобы пребывание бедного студента в ее стране было не столь унылым и тяжелым.

На первый взгляд, новелла «Елена» — повесть о любви. Противопоставление наблюдается на уровне чувственной оппозиции «любовь — отказ от счастья». Герой повести Нам Вон Иль любит Елену, но он не может принять эту любовь, тем самым он отказывается от счастья. Идея произведения заключается не в наказании за просьбу политического убежища. Для иностранца, временно проживающего в чужой стране, важны мораль, патриотизм, чувство ответственности перед родиной. Определять свою жизненную позицию Вон Илю нужно в пределах четких границ между личным счастьем и миссией, возложенной на него государством.

Повесть «Сопка любви» (등탑봉) — заключительное произведение цикла рассказов сборника «Гроза в июле». Эта повесть занимает особое место в сборнике. Ян Вон Сик долгое время работал редактором литературного отдела газет «Ленин кичи», а затем «Корё ильбо». Он долгое время исследовал партизанское движение на Дальнем Востоке. В основу сюжета повести «Сопка любви» легли реальные события этого партизанского движения, история действительно существовавшего корейского партизанского отряда «슬밭관» (Партизаны бора).

Описанные в произведении «Сопка любви» историческое пространство и географическое название имели место в действительности. С начала 1910 г. и до конца 1920 г., до установления власти Советов в Дальневосточном крае, формировались корейские партизанские отряды, ожесточенно воевавшие за освобождение Кореи от японского протектората. 등탑봉 (сопка Маяк) — название действительно существующей горы на Дальнем Востоке. Японцы облюбовали эту гору и устроили там свой гарнизон. Корейский партизанский отряд «슬밭관» вел масштабную анти-

японскую борьбу за независимость Кореи. Автор на фоне указанных событий показал в произведении, как выживали корейцы, населявшие этот край. Молодежь, их родители и даже старики — все внесли определенный вклад в антияпонскую борьбу. Литературный критик Чжон Сан Джин отмечает, что «...трудно найти литературные произведения, отражающие антияпонскую борьбу дальневосточных корейцев» [5, с. 13]. Чжон Сан Джин надеется, что это произведение станет базой для уроков истории и назиданием для будущих поколений. События в повести заканчиваются в 1923 г., когда Дальневосточный край был освобожден от японцев. К сожалению, не все герои повести остаются в живых. В одном из ожесточенных боев с японцами Мен Чжун погибает. Мария и Ман Су остаются в живых, создают прекрасную счастливую семью. Они добиваются огромных успехов в мирной жизни и высокого положения в обществе. Ман Су получает степень доктора сельскохозяйственных наук. Мария, известный врач, впоследствии становится руководителем огромной больницы. Противопоставление наблюдается и в данной повести при описании исторического времени-пространства. Автор верит в светлое будущее корейцев. Они получили свободу в выборе места проживания, получили возможность иметь образование и занимать достойное место в обществе.

Произведения Ян Вон Сика отличаются необычным стилем. Характеризуя героев, писатель использует *корё мар*. Художественная речь героев произведений, по словам поэта Пак Ён Уна, отличается влиянием диалекта южной провинции Пхёнан-Намдо, а также влиянием русского языка и особенно *корё мар*, диалекта *корё сарам*. Рассказы Ян Вон Сика представляют собой памятник этого диалекта. Структура рассказов определяется двумя жанровыми и языковыми клише — философским и ораторским. Своеобразие прозы 1950–1980-х гг. проявляется в использовании автором в художественной речи пословиц, поговорок, фразеологизмов и слов *корё мар*. Автор отмечает, что в основе *корё мар* лежит диалект провинции Хамкён. В рассказах автор приводит многочисленные сноски, в которых дает написание и толкование слов *корё мар* на сеульском стандарте. Использование в произведениях Ян Вон Сика *корё мар* характеризует мировоззрение его героев, их быт и характеры представителей *корё сарам*. Ниже в таблице даны примеры *корё мар* из произведений Ян Вон Сика.

Топонимы и безэквивалентная лексика передаются в произведениях Ян Вон Сика также в соответствии с его стилем, как он воспринимал их в тот период развития языка и культуры *корё сарам*.

로시아인, 우즈베크인, 따르인 [5, с. 172]
 카자흐스탄, 구리예브시, 망기슬라크시, 우크리이나 [5, с. 172]
 따라즈 쉘첸코, 싸샤, 엘레나, 올래, 안드레이
 품소몰스까야 거리
 모르스까야 본다 (바다 파도) 식당 [5, с. 174]
 로씨아 원동땅 [5, с. 368]

Стиль автора передает глубокое единство внешнего облика и внутреннего содержания, он двигается от общего принципа к его частным проявлениям, и со-

Таблица. Примеры использования *корё мар* в произведениях Ян Вон Сика

Слова и словосочетания	Сеульский стандарт	Контекст	Перевод
고려 말	표중어	본문	번역
베껴쓰다 <i>скопировать;</i> <i>переписать с...</i>	훔쳐쓰다, 표절하다	강의개요... 그것을 우선 베껴쓰고 사전을 이용해 번역을 해야 한다 [5, с. 43]	Конспект лекций... мне сначала надо <i>переписать</i> в свою тетрадь и перевести, используя словарь.
판 궁리 <i>думать о другом</i>	다른 생각	판 궁리를 할 수 있는 동기와 기회를 주지 않았고 ... [5, с. 53]	Она не давала мне повода и возможности <i>думать о другом</i> .
자빠지다 <i>Упасть (навзничь)</i>	넘어지다	...미끄러져 나가...서먹한 사이였던 두몸이 함께 자빠지면서... [5, с. 56]	Поскользнувшись, они неловко <i>упали</i> в снег.
일 없다 <i>ничего, нормально</i>	괜찮다	시내에서 살게 된 학생들은 일 없지만 ... [5, с. 82]	Для студентов, живущих в городе, там <i>не было проблем</i> .
삐오네르 <i>пионер</i>	소년단원	방학시에는 15살 미만 초등, 중등학교 학생들은 삐오네르 야영소에서 쉬게 되었다 [5, с. 84]	Во время каникул учащиеся начальной и средней школы в возрасте до 15 лет обычно отдыхали в <i>пионерском лагере</i> .
야영소 <i>лагерь, кампус</i>	캠프	삐오네르 야영소 [5, с. 84]	<i>пионерский лагерь</i>
수탄 걸 <i>много (чего-то)</i>	많은 걸	...수탄 걸 사가지고 왔나! [5, с. 206]	Ты купил всего <i>очень много</i> ...
기차라 <i>дух захватывает</i>	말할 수 없을 만큼	아이구 참 기차라! 이걸 언제 다 먹겠나! [5, с. 206]	<i>В самом деле!</i> Ты очень <i>запасливый</i> , еды хватит надолго.
궁게 날래 않게 <i>садись туда, пожалуйста</i>	거기에 어서 앉으세요	...이젠 다 늙은게 빨리 썩러져야 하겠는데, 궁게 날래 않게 [5, с. 206]	<i>Присаживайся там!</i> Пожалуйста! Что взять со старухи, стоящей на пороге...
지레 <i>соевый соус</i>	간장	아이 글썄 그냥 (계속) 지레를 만들라고 하니... [5, с. 209]	Да, собралась делать <i>соевый соус</i> ...

ответствует тому, как видит и чувствует действительность сам автор, тем самым его стиль реалистичен. Ян Вон Сик показал мир реально живущих в определенном пространстве и времени представителей *корё сарам* с их реальными переживаниями и уже уходящий в прошлое их диалект, особенно ярко переданный в новелле «Старушка» *꼬부랑 할머니*, в которой отражены и мудрость, и грусть

уходящей эпохи. В прозе Ян Вон Сика вкрапление *корё мар* как художественной детали оказывает существенное влияние на ход всего произведения, сюжетный и смысловой.

Литература

1. Ян Вон Сик, С. В. Ананьева. Корейская литература // Литература народов Казахстана. Алматы: НИЦ Гылым, 2004. С. 211–241.
2. Ким Г. Н. Этапы развития художественной литературы корейцев СССР и СНГ // Материалы международной научной конференции «Литература корейцев СССР и СНГ: открытия и перспективы исследований», посвященная 100-летию со дня рождения Пак Ира П. А. Алматы, 2012. С. 20–27.
3. Сундеткалиева К. А. Мотивы трагического прошлого корейского народа в лирике Ян Вон Сика. URL: <http://www.rusnauka.com/NIO/Philologia/sundetkalieva.doc.htm> (дата обращения: 15.01.2020).
4. Сундеткалиева К. А. Ключевые идеи корейской поэзии Казахстана // Известия корееведения в Центральной Азии. 2007. Т. 14. № 6. С. 309–315.
5. 양 원식 «칠월의 소나기». [Ян Вон Сик. Гроза в июле.] Алматы, 2007.
6. 김춘식. 최신 한국어-러시아어 사전. — 문예림, 2009. [Ким Чун Сик. Новейший корейско-русский словарь. Сеул, 2009.]

References

1. Yan Won Sik, Ananyeva S. V. Korean Literature. *Literature of the Peoples of Kazakhstan*. Almaty, Gylym Publ. 2004. P. 211–241. (In Russian)
2. Kim G. N. Stages of Development of Fiction of Koreans in the USSR and the CIS. *Materials of the International Scientific Conference “Literature of the Koreans of the USSR and the CIS: Discoveries and Research prospects”, Dedicated to the 100th Anniversary of the Birth of Pak Ira*. Almaty, 2012. P. 20–27. (In Russian)
3. Sundetkalieva K. A. *The Motives of the Tragic Past of the Korean People in the Lyrics of Yan Won Sik*. URL: <http://www.rusnauka.com/NIO/Philologia/sundetkalieva.doc.htm> (accessed: 01.15.2020). (In Russian)
4. Sundetkalieva K. A. Key Ideas of Korean Poetry in Kazakhstan. *Bulletin of Korean Studies in Central Asia*. Almaty, Center of Korean Studies KNU Publ. 2007. Vol. 14. No. 6. P. 309–315. (In Russian)
5. Yan Won Sik. *Thunder Storm in July*. Almaty, Ace Plaza Publ., 2007. (In Korean)
6. Kim Chunsik. *Latest Korean-Russian Dictionary*. Seoul, Moon Ye-rim Publ., 2009. (In Korean)

Хованчук О. А., Бреславец Т. И.

(Дальневосточный федеральный университет, Россия)

МУЖСКОЙ ПЕРСОНАЖ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ОКАМОТО КАНОКО¹

Аннотация: Статья посвящена особенностям мужского образа в литературе японской писательницы Окамото Каноко. Как правило, герой-любовник (жертва) не обладает необходимой жизнестойкостью и внутренней энергией. Он вялый, больной или умственно отсталый. Его слабость и пассивность вступают в конфликт с уверенностью и силой героини (вампира). Демонический мотив постоянно присутствует в произведениях Окамото Каноко. С другой стороны, мужской персонаж бывает не «любовником», а «сыном», культ которого присутствует в произведениях писательницы. В отдельных случаях отношение героини к герою приводит к эротическому конфликту.

Ключевые слова: женская японская литература, Окамото Каноко.

Khovanchuk Olga, Breslavets Tatiana

(Far Eastern Federal University, Russia)

THE MAN IMAGE IN OKAMOTO KANOKO'S FICTION

Abstract: The paper is devoted to the peculiarities of the man image in Japanese woman writer Okamoto Kanoko's fiction. As a rule, the hero-lover (victim) has not the indispensable vitality and innate power. He is sickly or weak-minded. His fragility and passivity are contrasted with heroine's (vampire) strength and assertiveness. The demonic motif is ubiquitous in Okamoto Kanoko's stories. In other side, the man image is not a "lover", but a "son", which cult was set in her works. In certain cases heroine's attitude to a hero leads to the erotic conflict.

Keywords: Japanese women literature, Okamoto Kanoko.

Мужской персонаж в произведениях Окамото Каноко (1889–1939) заслуживает особого внимания, поскольку он является носителем определенной идеологии, выражает концептуальные основы творчества японской писательницы. Несмотря на актуальность избранной темы, специальных и подробных исследований ей не посвящалось. В связи с этим новизна настоящей работы заключается в том, чтобы изучить своеобразие формирования мужского образа в произведениях Окамото Каноко, относящихся к 1920–1930-м гг.

В Японии и за рубежом интерес к творчеству писательницы проявили Андо Кёко, Каваниси Масаки, Камэи Кацуитиро, Кё Мицутоси, Курибаяси Томоко, Мидзота Рэйко, Мэрилин Мори и другие исследователи, чьи материалы представлены в настоящей статье. В российском японоведении к произведениям Окамото Каноко обращалась А. М. Сулейменова, затрагивая отдельные аспекты ее творчества, а также один из авторов представленной работы. На русский язык

¹ Статья написана при поддержке Japan Foundation.

The article is written with the support of the *Japan Foundation*.

произведения японской писательницы не переводились, но некоторые ее сочинения опубликованы на английском языке.

Целью статьи ставится изучение характеристик мужского персонажа, анализ его роли в нарративе писательницы. Достижению цели способствует решение следующих задач: представляется целесообразным проследить пути создания мужского образа, выявить его психологические и социокультурные свойства, проанализировать стилистические признаки. При этом возникает необходимость сравнительного анализа мужского и женского персонажей в системе произведения как двух идейно-образных полюсов, демонстрирующих отклонения от стереотипных мужских и женских ролей.

Окамото Каноко посвятила свое творчество судьбам женщин, рассказав о драме их существования. Ее произведения нередко носят автобиографический характер, отражая непростые отношения с мужем Окамото Иппэем (1886–1948) и сыном Окамото Таро (1911–1996). Среди мужских персонажей ее сочинений закономерно выделить «сыновей» и «любowników». В ряде случаев пристрастие героини к ним выливается в эротический конфликт.

Сюжет рассказа «Чувства матери» («Боси дзэдзэ», 1937) построен на автобиографическом материале. Героиня страдает, охваченная чувством материнской любви. Однажды ночью она идет за молодым человеком, который кажется ей похожим на сына. Юноша узнает в ней автора известных сочинений, начинает писать ей письма, и впоследствии они встречаются. Однако, когда в ней пробуждается страсть, она порывает с ним, потому что считает эти отношения предательством по отношению к сыну, измену своей любви к нему.

Предполагается, что в рассказе «Чувства матери» использован мотив *дoppelгандеров* — двойников, для того чтобы сгладить различие между молодым человеком, Кикую, которого мать встречает в Токио, и ее сыном, Итиро, который учится в Париже. В то же время стираются границы между реальностью и фантазией, объективностью и субъективностью. Идея «психоаналитических *дoppelгандеров*», выдвинутая писательницей, способствует проникновенному анализу человеческой психологии [1, с. 313]. Этот рассказ стал сенсацией благодаря исследованию глубинных эротических течений в материнской привязанности. Тоска матери, переживающей разлуку с сыном, выливается в своеобразный псевдоинцест.

Эротика отношений матери и сына проступает и в эссе «Стихи глупой матери» («Гунару хаха но самбунси», 1925), в котором писательница изображает самоотверженную мать. Героиня каждый день делает макияж, чтобы нравиться 14-летнему сыну; намерена изучать философию и религию, китайскую поэзию и старописьменный японский язык, а также французский язык, музыку, литературу и живопись, чтобы стать безупречной матерью для сына Таро. Она старается быть красивой, нарядной и образованной, чтобы доставить сыну радость.

Мать готова пойти на жертвы: откладывать деньги, заработанные публикацией стихов, на красивое кимоно для невесты сына и терпеть девушку, даже если у нее окажется плохой характер. Все свое время она стремится посвящать сыну,

отдает ему все душевные силы. Все — только для сына, не для любовника — звучит рефреном в монологе, выражающем смелый взгляд на эротическую сторону материнского чувства [2, с. 135–137]. Очевидно, что героиня, поглощенная любовью к сыну, игнорирует любовника. Возможна параллель с матерью Митицуна (935–995), посвятившей свою жизнь сыну.

Рассказ «Странный мир» («Контон мибун», 1936) показывает, что связь героини, Кохацу, с апатичным молодым Каору содержит демонический мотив. Каору изображен пассивным и слабым, а Кохацу — активной, сильной, уверенной в себе. Похожий хрупким телом на птичку, он кажется ей смешным, ей даже стыдно вспоминать о таком теле. Привязанность к телу Каору она откровенно сравнивает с тем пристрастием, которое в детстве испытывала к определенному сорту крекера. Своим субтильным телосложением он напоминает ей девушку.

Можно утверждать, что в творчестве Окамото Канoko присутствует эстетика плоти (*никутайби*), в рассказе ее средствами подчеркивается контраст внешнего облика персонажей. Стройность Каору противопоставляется материнской фигуре Кохацу с широкими бедрами. Тренер в школе плавания, она наделена таинственным свойством общения с водным миром, и ее эротическое поведение как вампира раскрывается в следующем эпизоде:

В воде шевелилось бледное существо. Оказалось, что это Каору. Он был крупнее Кохацу. Его подбородок и щеки были свежесбриты, а правильные черты лица красивы. Кохацу неожиданно обхватила шею и плечи Каору и своими маленькими белыми зубами впилась в его синеватые губы. Каору молча подчинился ей и, перебирая ногами вверх и вниз, продолжал спокойно плыть. Однако, в отличие от Кохацу, он не мог надолго задержать дыхание и вскоре стал проявлять признаки изнеможения, а затем начал отчаянно биться в воде. Наконец он совершенно обезумел в борьбе со смертью. В воде Кохацу искусно управляла своим утопающим партнером, чтобы, обвиваясь вокруг него, не устать и еще хоть немного упиться молодой энергией живого существа, очарованная им [3, с. 34–35].

По мнению Мэрилин Мори, творчество Окамото Канoko испытало значительное воздействие европейских писателей XIX в., чьи произведения связаны с легендами о сексуально ненасытных, оболстительных, но безжалостных водяных нимфах [4, с. 90]. Молодой человек, как нуждающийся в покровительстве, безропотно подчиняется действиям героини и становится ее жертвой.

Тему, прославившую художественную прозу Окамото Канoko, можно обозначить как «мужчины и вампиры». Наиболее ярко она заявлена в рассказе «Сила цветов» («Хана ва цуёси», 1937). Героиня рассказа, Кэйко, стремится создать новую школу в традиционном искусстве *икэбана* — аранжировки цветов. Она отважно претендует на сферу мужской культуры, выходя за пределы своего гендера, вторгаясь в искусство, носителями которого являются мужчины. По словам писательницы, Кэйко, занимаясь таким нежным предметом, как цветы, мужественно строит свою жизнь [5, с. 122].

Кобусэ, вызывающий у нее страстное желание, не посвящает себя творческим исканиям, его искусство лишено глубины и новаторства. Посредственный художник, он старается лишь приспособиться к новым веяниям. По мысли Курибаяси Томоко, ирония заключается в том, что стремление Кобусэ заявлять о себе («Мужчина должен доказывать миру, что он существует») приводит его к потере себя в массе идей и фантазий других людей вместо того, чтобы способствовать формированию его индивидуальности как художника [6, с. 26].

Кэйко делает блестящую карьеру, а Кобусэ умирает от туберкулеза. Когда герои открыли друг другу свои чувства, он назвал их отношения «поддельной любовью» (*гисосита кои*), поскольку они были платоническими, а метафорой послужили две золотые рыбки в доме Кэйко. Вода в аквариуме застоялась, сделалась мутной, и рыбки не могли различить друг друга. Так герои предстают антагонистами.

Кобусэ пытается осмыслить «разницу в жизненной силе», существующую между ними. Он убежден, что Кэйко еще до рождения была наделена силой течения реки, которая вбирает все, что в нее попадает, и от этого становится еще сильнее. Свою силу он сравнивает с водами озера, но и те он расплескал в течение жизни. Любовь, возникшую между двумя такими разными жизненными силами, он осознает как трагедию, а она, наконец, воспринимает ее как ненужную.

Мужской персонаж обессилён болезнью. Он нуждается в заботе, внимании, его беспомощность вызывает у героини, упрекающей себя в бездетности, материнское чувство. В рассказе проявляются жанровые признаки «романа воспитания» (*Bildungsroman* — *кау сёсэцу*). За молодым мужчиной ухаживают (*отоко о кау*), течение его жизни делается основой сюжетного действия. Он становится объектом эротического конфликта героини, в котором ее страсть заглушается чувством сострадания.

Мужской персонаж изображается униженным. Писательница направляет все средства на уничтожение его личности, страдающей от комплекса неполноценности, подавляемой демонической женщиной.

В рассказе «Северный край» («Митиноку», 1938) исследуется любовь женщины, Ран, к умственно неполноценному мужчине — 16-летнему юноше, Сиро, обладающему разумом маленького ребенка. Он заявляет, что собирается поступить в цирк и стать умным, затем он вернется и женится на Ран. Любовь и понимание долга делают героиню сильной, а слабость мужского персонажа вызывает сочувствие.

В повести «История старой гейши» («Рогисё», 1938) ситуация меняется, хотя женский образ по-прежнему наделен демоническими свойствами. Между старой гейшей и молодым изобретателем Юки, которому она покровительствует, намек на эротические отношения отсутствует, но усилен мотив материнских чувств. Вновь герой выведен слабым и вялым, не способным реализовать свои мечты, утратившим стремления и желания. Его подавляет демонизм гейши, а также независимость ее приемной дочери Митико, проявляющей к нему интерес. Митико не чужды материнские чувства, когда она «начинает думать о нем с жалостью как о добром, большом домашнем животном» [3, с. 235].

Однако Юки не может состояться ни как «сын», ни как «любовник». «Юки», в силу омонимии, означает «убегающий», «беглец». Он не однажды бежит из дома гейши, от требований женщин, побуждающих его к творческой деятельности. Он запирается в гостинице на побережье, предаваясь пустым раздумьям, или купается в озере. Вновь стоячая вода озера используется как метафора застоя и упадка личности.

Выделяется и рассказ «Суси» (1939), в котором выведен образ унылого человека-призрака. Юная Томоё помогает обслуживать посетителей в баре отца «Счастливые суси». Она заинтересовалась мужчиной лет пятидесяти, который приходит сюда постоянно. Минато отличался острым умом и тем, что называется пронизательностью. По характеру он был человеком светлым, но на его лице был замечен легкий налет мрачности. В выражении его лица чувствовалась меланхолия, как у того, кто понимает печали человеческой жизни. Иногда он выглядел гораздо старше своего возраста, а порой казался энергичным мужчиной во цвете лет. Французская бородка и стек придавали ему вид пожилого денди. Вскоре Томоё стала испытывать к Минато легкое влечение. Он заметил настроение девушки, оно было ему приятно, но пригласить ее на *rendez-vous* у него не было никакого желания.

Однажды по поручению отца Томоё отправилась в зоомагазин, чтобы купить поющих бургерий — лягушек Бюргера, голоса которых с наступлением лета напоминают пение птиц. Они обитают исключительно на островах Японии. Минато как раз выходил из магазина, купив декоративных европейских рыбок-призраков.

Окамото Каноко обращается к приему предметной детализации, содержащей элемент комического. Это свойство отличает стилистику писательницы, создавая эффект недосказанности, поскольку главное содержание — мир чувств и конфликтов — заслоняется суетным и преходящим, но, безусловно, расцветивает ее тексты яркими красками. Восток противопоставляется Западу, а персонажи — друг другу. В шумном городе пара находит тихий островок, чтобы поговорить:

Когда они свернули с Омотэдори, то вскоре на краю утеса обнаружили заброшенное место, оставшееся от сгоревшей больницы, одна сторона ее кирпичной стены напоминала развалины древнего Рима. Томоё и Минато положили вещи в заросли травы и вытянули ноги [7, с. 41].

Писательница привела героев в такое мрачное место, вероятно, для того, чтобы создать аллегорию разрушенной жизни в контексте буддийской идеи *мудзё* (бренности).

Минато рассказывает случай из детства, чтобы объяснить Томоё, почему он стал завсегдаем бара и ест суси, даже когда не хочет. Ребенком он страдал анорексией, и чтобы сын мог преодолеть этот недуг, мать начала готовить для него изысканное блюдо — суси.

На следующий день мать постелила на веранде, в густой тени молодой листвы, новые циновки, вынесла кухонную доску, кухонный нож, кадушку и коробку, затянутую сеткой. Это была новая, только что купленная утварь. Перед собой мать положила кухонную доску, а ребенка усадила напротив. Перед ребенком, на обеденный столик, она поставила тарелку.

Мать, подобрав рукава и обнажив розовые руки, словно фокусник, повертела ими перед ребенком. Затем потирая руки в такт словам, сказала:

— Пожалуйста, посмотри внимательно. Вещи, что я принесла, все новые! Твоя мама будет сейчас готовить! Руки у нее вымыты хорошо, чисто! Понимаешь? Если понятно, тогда начнем...

Мать подмешала уксус к рису, который был сварен и уже остыл в кадушке. Мать и ребенок сгорали от нетерпения. Затем мать отодвинула эту кадушку в сторону, вынула из нее немного риса и обеими руками придала ему форму маленького продолговатого бруска.

Под сеткой уже были приготовлены продукты для суси. Мать проворно вынула оттуда один кусочек, затем немного его помяла и поместила на рис в форме бруска. Она положила суси на тарелку, на столике, перед сыном. Это были суси с омлетом.

— Ну вот, суси! Это же суси! Можешь взять руками и сразу съесть!

Ребенок так и сделал. Он ощутил кислый вкус, как если бы по обнаженной коже провели чем-то острым, к нему примешались вкус риса и сладость омлета, — все это обволокло его язык. Он захотел прижаться к матери, — так было вкусно и приятно, словно ароматный напиток вскипел в его теле. Сказать, что было вкусно, значило ничего не сказать, поэтому он просто засмеялся, глядя в лицо матери.

— Ну вот, еще кусочек, ладно?

Мать снова, как фокусник, повертела руками, показывая их, затем слепила брусок риса, и, вынув из-под сетки кусочек, помяла его и положила на тарелку, перед ребенком. На этот раз ребенок подозрительно разглядывал белый прямоугольный кусочек, лежащий на бруске риса. Тогда мать сказала строго, но так, чтобы не испугать его:

— Ведь тут нет ничего особенного. Представь, что это белый омлет и его можно съесть.

Так впервые в своей жизни ребенок съел кальмара [7, с. 47–48].

Сын вырос умным молодым человеком, которым гордился отец. Однако семейный бизнес пришел в упадок, родители умерли, близких не осталось, и его жизнь потеряла смысл. Счастливое прошлое писательница поместила в раму из безрадостного настоящего, обратившись к традиционному приему обрамляющей новеллы. Детство вызывает у героя волнующие воспоминания о любви матери. Картины прошлых лет становятся для него отрадным прибежищем, в них он находит утешение.

Ребекка Коупленд предположила, что рассказ «Суси» может быть прочитан как простая, трогательная история или, напротив, — как выражение глубоких смыслов [1, с. 309]. Кё Мицутоси, потрясенный тем, что персонажи расстались навсегда, даже не подозревая об этом, задумался о тайнах человеческой жизни, о ее случайностях и превратностях. Бренность бытия, выраженная в рассказе, вызывает глубокое чувство горечи [8, с. 30–32].

В рассказе обнаруживаются признаки притчи. Герой появляется и исчезает, будто персонаж иллюзорной реальности, оставив в прошлом своего двойника, обретя сходство с рыбками-призраками, облик которых ассоциируется со смертью. Он пребывает среди образов своих утрат, сломленный невзгодами.

Знаком призрачности отмечен и мужской персонаж Токунага в рассказе «Дом с привидением» («Карэй», 1939). Он — жертва социальной системы, не позволившей ему обрести счастье с любимой женщиной. Существовая в разных измерениях — в реальности настоящего и в воспоминаниях о прошлом, — он в некотором смысле уподобляется оборотню (*бакэмоно*) [9, с. 257].

Образ умственно отсталого мужчины вновь обнаруживается в романе «Жизненные скитания» («Сёдзё рутэн», 1939), связанном с буддийскими концепциями кармы и перерождения. Героиня, Тёко, подвергается многим испытаниям, которые превращают ее в нищую на берегу реки. У нее возникают «пасторальные отношения» с безумным бродягой, Бундзо, обладающим даром ясновидения. Наконец, она покидает и его, чтобы жить моряком в море, «в мире, где нет могил», и обрекает себя на дальнейшие странствия.

По наблюдению Андо Кёко, героиня выступает личностью отчужденной. Тёко убеждена, что если она сблизится с мужчиной, который не унижает женщину, то неизбежно сама станет унижать его. Идеальными она считает дружеские отношения, в которых преодолевается понятие пола [10, с. 79–80]. Так писательница выстраивает схему «я и другой», в которой отсутствует представление о гендере как основе подавления одного пола другим. Такие равноправные отношения героиня устанавливает с влюбленным в нее Кадзуокой, понимая его слабость и свое превосходство. Варианты платонических связей писательница анализирует во многих своих сочинениях.

Камэи Кацуитиро констатирует, что героини Окамото Каноко со сверхъестественной страстью речного потока, размывающего песок, совершенно уничтожают мужчин [5, с. 120]. Подобная позиция свойственна и Танидзакэ Дзюньитиро (1886–1965), выдвинувшему концепцию демонической красоты и значительно повлиявшему на творчество Окамото Каноко. Впоследствии он утверждал культ вечной женственности согласно традициям классических романов — *моногатари*. Закономерно возникают ассоциации и с персонажами произведений Кавабаты Ясунари (1899–1972). Красоту жертвы и слабости описал Дадзай Осаму (1909–1948), создав виктимный образ мужчины, иссушенного женщиной.

Если обратиться к мужскому персонажу в литературе других японских писательниц, то можно увидеть, что в произведениях Энти Фумико (1905–1986) героиня вступает на путь мщения, в схватку с андроцентрическим обществом, ведет бесконечное сражение как демон-асура. Она призывает в союзники мистику и способна внушить мужчине ужас. Оба Минако (1930–2007) рисует ограниченного обывателя, которого героиня оставляет как ненужного. Она самостоятельно растит двоих детей от разных мужчин и чувствует себя самодостаточной. Так писательница реализует идею матриархата. На основании сказанного можно

предположить, что в японской литературе XX в. последовательно воплощается феномен мизандрии — негативного отношения к мужчине.

Восхищение женщиной усилено пренебрежением к мужчине, который лишается положительных характеристик и противопоставляется позитивному женскому образу, выражающему феминистическую мысль о том, что «женщина была солнцем», т. е. богиней Аматэрасу. Как правило, мужской персонаж изображается неспособным к преодолению жизненных обстоятельств, в нем нет стойкости, сопротивления среде. Мужчина предстает поработанным демонической женщиной, становится ее жертвой, или женщина строит с ним платонические отношения, низводя его до положения асексуального существа.

В произведениях Окамото Каноко отношение матери к сыну окрашивается эротическим чувством, в них устанавливается культ сына, к образу которого писательница обращается не однажды. Отношения с любовником складываются различно и выявляются благодаря сплетению ряда мотивов — эротического, демонического и эмпатического, приглушающего садомазохистский комплекс.

Можно заключить, что характер мужского персонажа в произведениях Окамото Каноко во многом определяется позицией автора по отношению к гендерному равенству. Он связан и с личной судьбой писательницы, и с феминистической идеологией.

Литература

1. Fairbanks C. Japanese Women Fictions Writers. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2002.
2. 岡本かの子. 愚なる母の散文詩 // 日本の名随筆. 42. 母. 東京: 作品社、1989. 135–137 頁 [Окамото Каноко. Стихи глупой матери // Японские эссе. Мать. Токио: Сакухинся, 1989. Т. 42. С. 135–137]. (На яп. яз.)
3. 岡本かの子. 編集部. 発行者-菊池明郎. 東京: 筑摩、2009. 476頁 [Окамото Каноко. Собрание сочинений. Издатель — Кикичи Харуо. Токио: Тикума, 2009]. (На яп. яз.)
4. Mori M. T. The Splendor of Self-Exaltation: The Life and Fiction of Okamoto Kanoko // Monumenta Nipponica: Studies in Japanese Culture. Tokyo, 1995. Vol. 50 (1). P. 67–102.
5. 溝田玲子. 岡本かの子作品研究. 東京: 専修大学出版局、2006. 211頁 [Мидзота Рэйко. Изучение творчества Окамото Каноко. Токио: Сэнсю дайгаку сьуппан кёку, 2006]. (На яп. яз.)
6. Kuribayashi Tomoko. Flower Power: Nature, Art, and Woman in Okamoto Kanoko's "A Floral Pageant" // The Outsider within. Ten Essays on Modern Japanese Women Writers / Ed. by Tomoko Kuribayashi with Mizuho Terasawa. Lanham: University Press of America, 2002. P. 19–35.
7. 岡本かの子. 食魔. 東京: 講談社、2014. 281頁 [Окамото Каноко. Гурман. Токио: Коданся, 2014]. (На яп. яз.)
8. 許光俊. 世界最高の日本文学. 東京: 光文社、2005. 221頁. [Кё Мицутоси. Всемирные достижения японской литературы. Токио: Кобунся, 2005]. (На яп. яз.)
9. 岡本かの子. 老妓抄. 東京: 新潮社、2004. 262頁 [Окамото Каноко. История старой гейши. Токио: Синтёся, 2004]. (На яп. яз.)

10. 安藤恭子. 岡本かの子「生々流転」// 昭和の長編小説. 東京: 至文堂、1992. 64–84 頁 [Andō Kōko. «Жизненные скитания» Okamoto Kanoko // Романы эпохи Сёва. Токио: Сибундо, 1992. С. 64–84] (На яп. яз.)

References

1. Fairbanks C. *Japanese Women Fictions Writers*. Lanham; Maryland, Scarecrow Press, 2002.
2. Okamoto Kanoko. The Verses of the Foolish Mother. *Japanese essays. Mother*. Tokyo, Sakuhinsha, 1989. Vol. 42. P. 135–137. (In Japanese)
3. Okamoto Kanoko. Collected works. Publisher — Kikuchi Haruo. Tokyo, Chikuma, 2009. (In Japanese)
4. Mori M. T. The Splendor of Self-Exaltation: The Life and Fiction of Okamoto Kanoko. *Monumenta Nipponica: Studies in Japanese Culture*. Tokyo, 1995. Vol. 50 (1). P. 67–102.
5. Mizota Reiko. *The Research of Okamoto Kanoko's Works*. Tokyo, Sensyū Daigaku Syuppan Kyoku, 2006. (In Japanese)
6. Kuribayashi Tomoko. Flower Power: Nature, Art, and Woman in Okamoto Kanoko's "A Floral Pageant". *The Outsider within. Ten Essays on Modern Japanese Women Writers* / Edited by Tomoko Kuribayashi with Mizuho Terasawa. Lanham, University Press of America, 2002. P. 19–35.
7. Okamoto Kanoko. *Gourmet*. Tokyo, Kodansha, 2014. (In Japanese)
8. Kyo Mitsutoshi. *World Achievements of Japanese Literature*. Tokyo, Kobunsha, 2005. (In Japanese)
9. Okamoto Kanoko. *The Story of the Old Geisha*. Tokyo, Shinchōsha, 2004. (In Japanese)
10. Andō Kyōko. Okamoto Kanoko's "Life Wandering". *Novels of the Shōwa Era*. Tokyo, Shibundō, 1992. P. 64–84. (In Japanese)

Цой И. В.

(Санкт-Петербургский государственный университет, Россия)

РАССКАЗ КИМ СЫНОКА «ПОЕЗДКА В МУЧЖИН. ПУТЕВЫЕ ЗАПИСИ» И ЭКРАНИЗАЦИЯ КИМ СУЁНА «ТУМАН»¹

Аннотация: Эта история начинается со встречи двух знаменитых людей. Один из них — писатель Ким Сынок (р. 1941), а другой — кинорежиссер Ким Суён (р. 1929). Их совместная работа была своего рода сотрудничеством в экспериментировании и практике культурного феномена, известного как «Новые начинания 1960-х». Исследователи современной корейской литературы указывают на влияние западных философских течений на развитие корейской прозы 1960–1970-х гг., и среди этих идей особое внимание привлекает экзистенциализм. Читая рассказы Ким Тонни (1913–1995), Чхве Инхуна (р. 1936) и Ким Сынока, можно заметить, что в большинстве из них персонажи одиноки, отчуждены от внешнего мира, и все их попытки общаться с другими людьми терпят неудачу. В этом смысле рассказ «Поездка в Мучжин» демонстрирует, как западный экзистенциализм вписывается в корейский культурный ландшафт. В чем же особенность рассказа, которая вдохновила режиссера на экранизацию? Эта история стала вызовом укоренившимся литературным кругам 1960-х гг., где стандартные литературные ценности опирались на реалистическое изображение руин после Корейской войны; Ким Сынок отличался утонченным использованием корейского языка, а сам сюжет выбивался из литературных стандартов того времени, которые имели тенденцию сосредотачиваться на социальных проблемах и морали. В то же время ситуация с киноиндустрией в Корее изменилась. Апрельская революция 1960 г. ознаменовала собой не только новое политическое начало, но и формирование нового культурного источника. И литература, и кинематограф бросились осваивать новые возможности, и под руководством Ким Суёна корейское кино 1960-х гг. вступило в эру “литературного кино”, адаптация прозы стала тенденцией.

Ключевые слова: корейская литература, Ким Сынок, Ким Суён, *Поездка в Мучжин*, *Туман*, экранизация

Tsoy Inna

(St. Petersburg State University, Russia)

KIM SEUNG-OK'S STORY *A JOURNEY TO MUJIN* AND KIM SOO-YONG'S FILM ADAPTATION *MIST*

Abstract: This is a story that begins with a meeting of writer Kim Seung-ok and film director Kim Soo-yong. Their joint work was a kind of collaboration in the experimentation and the practice of the cultural phenomenon known as the *New Beginnings of the 1960s*. What are the special features of the story that Kim Soo-yong came up to an idea of its adaptation? This story was a fresh departure from the entrenched literary circles of the 1960s, where the standard literary values were conferred to the realistic

¹ Данное исследование было поддержано Министерством образования РК и Академией корееведения (AKS=2016=OLU=2250002).

This work was supported by the Core University Program for Korean Studies through the Ministry of Education of the Republic of Korea and the Korean Studies Promotion Service of the Academy of Korean Studies (AKS=2016=OLU=2250002).

representation of the post-Korean War ruins and most authors tended to focus on social problems and morality. At the same time, there were changes in situation with film industry in Korea. Both literature and film rushed to embrace the new possibilities of new beginnings and under Kim Soo-yong's guidance Korean film of the 1960s entered the era of "literary film", novel adaptation became a trend.

Keywords: Korean literature, Kim Seung-ok, Kim Soo-yong, *A Journey to Mujin*, *Mist*, film adaptation.

Этот творческий союз начинается со встречи двух известных людей: писателя Ким Сынока (김승옥, р. 1941) и кинорежиссера Ким Суёна (김수용, р. 1929). Тот факт, что Ким Суён, завершив работу над фильмом «Туман» (안개, 1967), изменил направление своего творчества в сторону создания поэтических фильмов, указывает на значимость сотрудничества и экспериментаторских решений Ким Суёна и Ким Сынока на волне нового культурного явления, известного как «Новые начинания 1960-х» (1960년대 신생)².

Как пишет Ким Тонин в статье, посвященной истории развития корейского кинематографа в 1950–1960-е гг., «корейский поэт и литературный критик Лим Хва (1908–1953) однажды заявил, что кино в эпоху Чосон впервые началось с «сотрудничества с различными сопредельными культурами» [1]. На самом деле на протяжении всей своей истории корейское кино постоянно вело переговоры и объединялось с различными видами искусства. Безусловно, корейское кино всегда поддерживало тесную связь с литературой. Традиционные классические романы... всегда пользовались постоянным спросом у киноиндустрии» [1]. Рассказ «Поездка в Мучжин. Путевые записи» (무진기행)³, в отличие от всех других произведений того времени, представлял собой непривычное сочетание персонажей, событий и пространственно-временных характеристик. Совместная работа писателя и режиссера была своеобразным сотрудничеством в экспериментировании и практике культурного феномена, известного как «Новые начинания 1960-х гг.». Как пишет профессор-кореевед А.Ф.Троцевич, «исследователи современной литературы Республики Корея обращают внимание на влияние западных философских течений на формирование облика корейской прозы 1960–1970-х гг. Среди этих идей особое место занимает экзистенциализм. В самом деле, читая рассказы Ким Тонни (1913–1995), Чхве Инхуна (р. 1936), Ким Сынока, замечаешь, что, как правило, герои в них одиноки, отчуждены от окружающего мира и все их попытки общения с другими людьми терпят неудачу» [2, с. 60]. Как замечает Троцевич, в этом смысле рассказ «Поездка в Мучжин» демонстрирует, как западный экзистенциализм вписывается в корейский «культурный пейзаж» [2, с. 60].

² Слово 신생 также переводится на русский как «возрождение».

³ Далее для краткости название рассказа в тексте будет сокращено до «Поездка в Мучжин».

В чем же особенность этого произведения, благодаря которой Ким Суён пришел к идее экранизировать этот рассказ? Ким Сынок, написав рассказ «Поездка в Мучжин», отходит от распространенных литературных сюжетов в прозе 1960-х гг., в которых реалистически изображаются последствия Корейской войны и послевоенные руины. Рассказ отличается утонченным использованием корейского языка и выделяется на фоне литературных стандартов того времени, согласно которым внимание, как правило, сосредотачивалось на социальных проблемах и морали. В то же самое время в Южной Корее произошли изменения и в ситуации с киноиндустрией. Апрельская революция 1960 г. ознаменовала собой не только новое политическое начало, но и формирование нового культурного источника. Как литература, так и кинематограф начали осваивать новые возможности, и под руководством Ким Суёна корейское кино 1960-х гг. вступило в эпоху «литературного кино», экранизация прозы стала тенденцией. Как пишет Ким Тонин, «в 1966 г. правительство приняло закон о корейских фильмах и в целях поощрения достойных корейских кинолент ввело систему квот на показ иностранных фильмов... Поток литературных фильмов [экранизаций] с 1966 по 1968 гг. — это результат государственной политики. Первоначально термин “литературный фильм” использовался для экранизаций известных литературных романов, но вследствие того, что правительство активно поощряло создание таких кинокартин, этот термин стал широко использоваться и для фильмов с высокой художественной ценностью, даже тех, которые не являлись экранизациями литературных произведений» [1].

Ким Сынок родился в 1941 г. в Осаке, в Японии, окончил Сеульский университет по специальности «Французская литература», впервые заявил о себе как писатель в 1962 г., когда основал литературный журнал «Век прозы», в котором были опубликованы некоторые из его первых рассказов. Одно из самых известных произведений Ким Сынока — опубликованный в 1965 г. рассказ «Сеул, зима 1964 года» (서울, 1964년 겨울), основная идея которого — это чувство утраты и бессмысленности, сопутствовавшее индустриализации Южной Кореи и вызвавшее нигилизм. За год до этого писатель публикует рассказ «Поездка в Мучжин», который впоследствии был экранизирован. Ким Сынок знакомится с режиссером Ким Суёном, дебютировавшим в 1958 г. комедийной картиной «Муж-подкаблучник» (공처가) и снявшим 109 фильмов (последний фильм вышел в 1999 г.). Ким Суён снял много популярных коммерческих фильмов, а также около 50 экранизаций известных литературных произведений. Например, в середине и в конце 1960-х гг. режиссер создавал по шесть-семь фильмов в год. Можно сказать, что он был репрезентативным кинорежиссером, делающим литературное кино (большинство фильмов, снятых им в 1960-е гг., стали классикой), — художником, снимавшим модернистское кино. В то же время он был коммерческим и пропагандистским режиссером, который делал свои фильмы на заказ. Все его фильмы были сняты с акцентом на интерес к повседневной жизни простых людей, с желанием сохранить местный колорит.

Говоря о сюжете самого рассказа, можно описать его следующим образом: Юн Хичжун — управляющий преуспевающей фармацевтической компанией и женат на дочери владельца компании. Жена предлагает ему поехать в его родной город Мучжин, отдохнуть и навестить могилу матери. А пока его не будет, она организует общее собрание акционеров компании, чтобы продвинуть его на должность исполнительного директора. Когда герой приезжает в родной город, он думает о своем прошлом, когда он был уклонистом от призыва по причине болезни легких. Его старый друг детства Пак навещает его, и оба они идут на встречу с еще одним давним другом — управляющим налоговой конторой Чо Хансу, самым успешным человеком в Мучжине. В доме Чо Хансу Юн Хичжун встречает Ха Инсук, выпускницу музыкального колледжа в Сеуле. Он начинает интересоваться ею. На обратном пути после вечеринки девушка просит взять ее в Сеул. На следующий день они встречаются и проводят время в доме у моря, в котором Юн некоторое время жил после смерти матери. Но тут он получает от жены телеграмму о необходимости срочно вернуться и возвращается в Сеул, не сказав Ха Инсук ни слова.

Рассказ пронизан идеей одиночества человека в людском мире — мыслью, которую развивает философия экзистенциализма [2, с. 61]. Герой одинок, он приезжает в город своего детства, встречается старых друзей, но связь с ними давно утрачена, и встречи не приносят Юну ни радости, ни удовлетворения. Он для них чужой, посторонний наблюдатель. «Мир Мучжина» стал для Юн Хичжуна таким далеким, что даже на могиле матери у него появляются мысли, а не чувства: «Одной рукой я принялся ощипывать отросшую траву на могильном холмике. Дергая траву, я представлял, как мой тесть, заискивающе улыбаясь, ходит по кабинетам начальников, ответственных за выбор директора, чтобы посодействовать моему повышению» [3, с. 87–88; 4, с. 71].

А как же Ха Инсук? Она одинока, томится в провинциальном городке, где к ней относятся как к «украшению», которое вдобавок может хорошо петь эстрадные песни. Но она любит классику, однако ее любимая ария — из оперы «Мадам Баттерфляй» — здесь никому не нужна. Героиня — красивая умная девушка, но она не подходит для брака, так как она никто с точки зрения социального статуса. Она мечтает уехать в Сеул и боится сойти с ума в этом провинциальном городке.

Безразличный к людям Юн ночью внезапно переживает свое «бытие в мире». Герой провожает красивую, неординарную девушку до ее дома после вечеринки. Они идут вдоль берега реки. С рисовых полей доносится громкое кваканье лягушек, и вдруг у него возникает странное ощущение, что звуки лягушек поднимаются в небо и превращаются в мерцающие звезды. Звуки как бы исчезают и превращаются в видимый свет звезд, которые приближаются к нему и приобретают четкие, явные очертания. Ему кажется, что он теряет рассудок, и его сердце вот-вот разорвется. Встреча с Ха Инсук вернула Юну потерянный мир любви и чистых отношений. Но тут приходит телеграмма. Это заставляет его вернуться

назад: звезды гаснут, он перестает переживать свое уникальное, чистое «я». Он снова является менеджером процветающей компании.

Какова же суть этого произведения? Например, А. Ф. Троцевич утверждает, что в этом рассказе «идеи западного экзистенциализма сплелись с корейскими культурными представлениями и, в частности, с буддизмом. Так, сцена внезапного открытия героем бесконечных далей космоса напоминает буддийское просветление, да и сам рассказ построен по образцу буддийской притчи о заблудшем монахе, который пожелал вернуться к мирской жизни. В Корее на сюжет такой притчи в XVII в. писателем Ким Манчжуном был написан целый роман “Сон в заоблачных высях”. Мирская жизнь представлена здесь как сон — медитация, в которую погрузил героя наставник. <...> В начале рассказа сообщается, что Мучжин славится постоянными туманами, к тому же слово “мучжин”⁴ записано иероглифами “туман” и “переправа”, т. е. город называется “туманная переправа”. Туманы и облака всегда служили в дальневосточной литературе символами заблуждения и иллюзорности» [2, с. 62]. Корейский исследователь Сон Кисоп пишет в своей статье, что «события этой истории напрямую связаны с установлением топоса “Мучжин”. Мучжин — это страна тумана. <...> Он создает образ Мучжина. Это безумие, легкомыслие, смерть, предательство и безответственность. Поведение и сознание Юна выражаются образом тумана...» [5] Вот одна из цитат рассказа: «О, этот муджинский туман! Туман, что каждое утро приветствует жителей... Ох уж этот туман, что заставляет живущих в Муджине людей горячо звать к солнцу и ветру. Именно его следует называть главной достопримечательностью Муджина!» [3, с. 66–67; 4, с. 58]⁵. В рассказе героя пробуждает ото сна телеграмма жены, она возвращает его из мира иллюзий к действительности. Функционально телеграмма — тот же удар посохом монаха-наставника, о котором идет речь в романе «Сон в заоблачных высях» [2, с. 63].

Профессор Сеульского национального университета Пан Минхо, говоря о рассказе, подмечает, что «главный герой, женившись на овдовевшей дочери основателя фармацевтической компании и пользуясь высоким социальным положением, идет на компромиссы с миром, чтобы обрести этот статус и жить в достатке. В процессе этого он утрачивает невинность и красоту юности. Эта история скорее о депрессии и хладнокровии, чем о страсти» [6]. Переводчик корейской литературы Чарльз Монтгомери пишет, что «туман приходит и уходит, и выясняются межличностные отношения между друзьями. <...> Эта история интересна тем, как она сочетает в себе скуку (туман) жизни маленького города с эмоциональной жизнью...» [7]

⁴ Мучжин (кор. 무진): 무 [霧] — «туман», 진 [津] — «переправа».

⁵ Переводчица С. Кузина в переводе названия города — Муджин — использует систему транскрипции Л. Р. Концевича. Однако автор статьи придерживается при переводе корейских топографических названий системы транскрипции Ленинградской школы корееведения, поэтому в статье название города пишется во всех случаях как Мучжин.

Каким же образом письменный текст трансформируется в визуальный? Как это делает Ким Суён? Например, корейский исследователь Ким Мансу в своей статье пишет следующее: «Сценарий к фильму “Туман” был написан также Ким Сыноком. И тут же режиссер Ким Суён снял фильм. Сценарий походил на хорошо написанную пьесу и может послужить удачным примером того, как из отличного рассказа сделать блестящий фильм. Сценарист вставил некоторые дополнительные эпизоды, чтобы сократить длинный, временами скучный, внутренний монолог из рассказа... Эти приемы близки к образцу экспрессионистского фильма...» [8]⁶ А вот что пишет по поводу преобразования рассказа в сценарий и далее в экранизацию исследователь Университета Корё Кан Ючжон в своей работе, посвященной сравнительному анализу рассказа и киноверсии: «Монолог в основном воспроизводится посредством флешбэка, связанного с метафорическими образами. Эти элементы в фильме воплощаются углами камер, глубиной, размерами кадров и скоростью» [9, с. 297]. В чем состояла идея Ким Суёна? Он не ограничивался лишь рассказыванием историй. Он руководил съемками фильма, желая, чтобы образы становились поэмой, сосредоточившись на эффектах монтажа и кинематографии, чтобы иметь гибкость, чтобы изобразить связь между внутренним миром персонажа и социумом. Фильм представляет собой сегментированное повествование и стилизованный поток сознания. Ким Суён включает новые эпизоды в канву повествования: в самом начале фильма есть сцена, где главный герой находится в своем кабинете (звук, крупный план, угол камеры, скорость); сцена, где главный герой стоит на школьном стадионе (вид с высоты птичьего полета); сцена, когда главный герой разговаривает по телефону со своей женой; сцена, когда главный герой видит свое отражение в окне, но это не он в настоящем — это он в прошлом. Если проиллюстрировать технику монтажа, то мы имеем: 1-й кадр, где Юн разговаривает по телефону со своей женой и убеждается, что он обязательно станет исполнительным директором (реальность); 2-й кадр, где Юн встречает Ха Инсук, которая просит его отвезти

⁶ Экспрессионизм в кино (Expressionismus) — направление в кино Германии в первой половине 1920-х гг. В это время было создано несколько десятков э. ф., среди которых наиболее известными считаются: «Пражский студент» (1913, р. Стеллан Руе), «Кабинет доктора Калигари» (1920, р. Роберт Вине), «Генуине» (1920, р. Роберт Вине), «Голем, как он пришел в мир» (1920, р. Пауль Вегенер), «Усталая смерть» (1921, р. Фриц Ланг), «Мабузе, игрок» (1922, р. Фриц Ланг), «Носферату, симфония ужаса» (1922, р. Ф. В. Мурнау), «Улица» (1923, р. Карл Грюне), «Руки Орлака» (1924, Роберт Вине), «Кабинет восковых фигур» (1924, Пауль Лени), «Последний человек» (1924, Ф. В. Мурнау), «Метрополис» (1927, р. Фриц Ланг) и др. Они отразили настроения безысходности и пессимизма, возникшие в немецком обществе вследствие поражения в Первой мировой войне. Героями этих фильмов часто выступали зловещие, мифические существа, а центральное место в них занимали галлюцинации, кошмары, фантазии безумцев. Для их изображения применялась изощренная техника — многократные экспозиции, наплывы, оптические искажения. [Краснова Г. В. Экспрессионизм в кино (Expressionismus) // Энциклопедия «Всемирная история.»] URL: https://w.histrf.ru/articles/article/show/ekspriessionizm_v_kino_expressionismus (дата обращения: 07.08.2020).

ее в Сеул (реальность); 3-й кадр, где Юн в настоящем идет вместе с Юном в прошлом (иллюзия).

При адаптации рассказа в сценарий к фильму «Туман» практически все основные события вошли без изменений, так же, как и поступки героев, и их диалоги. Например, профессор Университета Мёнчжи Ким Мёнсок в своей работе, посвященной экранизации рассказа «Поездка в Мучжин», описывает, как Ким Сынок работал над сценарием и принимал участие в съемочном процессе; в какой мере режиссеру удалось визуально воплотить идею рассказа и какие технические приемы он при этом использовал; в чем различия между оригинальным литературным произведением и его киноверсией [10]. Фильм рассказывает о событиях в жизни главного героя, начиная с его отъезда из Сеула в Мучжин и до момента, когда он покидает Мучжин. Хронология событий также в значительной степени повторяет произведение, за исключением начала: в отличие от рассказа, действие начинается не в автобусе, идущем в Мучжин, а в офисе главного героя в Сеуле. С кинематографической точки зрения, однако, такое отклонение от литературного текста — попытка рассказать, почему главный герой отправляется в Мучжин, и таким образом выстраивается последовательная временная цепочка. Осознание своего «Я» главным героем и его восприятие мира в фильме также близки к тексту рассказа. И в рассказе, и в фильме прослеживается общая главная тема: история успешного представителя среднего класса, который находит свое «Я» из прошлого в родном городе Мучжине, борется за признание и терпит неудачу, в конечном счете испытывая презрение к себе и к бессилию человека сделать хотя бы один шаг за пределы predetermined мира. Какая же сцена в фильме становится решающей и превращает главного героя Юн Хичжуна в сложный персонаж?

Первые кадры имеют решающее значение для понимания повествования, направления развития сюжета и намерений режиссера. Фильм «Туман» начинается со сцены городской повседневной жизни капиталистического Сеула. Не обозначая конкретного времени и пространства, но показывая в кадре звонящий телефон и передавая звук печатающих машинок, первая сцена дает зрителю понять, что в Сеуле полдень. Звонки телефона, перекликающиеся с ритмичными звуками печатных машинок, переходят в гудки автомобилей, передавая ритм деловой жизни Сеула. Автомобильные гудки являются символами повседневной жизни города, протекающей в стенах офиса и за его пределами, во внешнем мире. Не случайно, по мере того как объектив камеры следует за главным героем и слышатся пронзительные гудки автомобилей, полдень в Сеуле раскрывается во всей полноте. Эта первая сцена знакомит зрителя с главным героем, измученным повседневной жизнью в современном капиталистическом городе, показывая, как он, уставший от телефонных звонков, стука печатных машинок и бумажной работы, видит галлюцинации — напечатанные слова превращаются в жуков. Но когда главный герой встает из-за стола и подходит к окну, его встречает еще более напряженный ритм — ритм жизни города. Этот момент раскрывает проблему главного героя, Юн Хичжуна, и напоминает зрителю о человеке, который жи-

вет в ритме города, но при этом с ним не совпадает. Эта сцена также показывает, что Сеул и Мучжин — два разных мира, контрастных и враждебных, и между ними пропасть. Такая трактовка отличает фильм от рассказа, превращая киноленту в независимую работу.

Ритм — это продукт отношений. Когда один ритм не совпадает с другим, это указывает на проблему в отношениях. Действительно, у главного героя, Юн Хичжуна, есть такие проблемы. У него появилась возможность получить должность исполнительного директора фармацевтической компании, но он не участвует в процессе, который определяет его судьбу. Поэтому дисгармония ритма появляется из-за его опасения и беспокойства по поводу решения, от которого зависит его судьба. Юн Хичжун слишком быстро перестраивается на свой внутренний пространственно-временной ритм и слишком быстро выпадает из общего ритма. Когда Юн Хичжун приезжает в Мучжин, он погружается в ритм этого места — гипнотизирующего соленого воздуха, солнечного света и тумана. Проблема в том, что, поскольку процесс перестройки происходит так быстро, он снова не главный, не управляет ситуацией, независимо от времени и места.

Как пишет профессор Университета Конгук Чон Ухён в своей статье «Поездка в Мучжин» и «Туман»: новая культурная волна», «характер Юн Хичжуна, амбициозного человека, но не имеющего особого контроля над ситуацией, становится понятнее, когда он сталкивается с сильным ритмом круговых и линейных темпоральностей⁷ в Мучжине. Ритмы круговых и линейных временных характеристик Мучжина олицетворяют Пак и Чо Хансу. В фильме показаны неоднократные встречи Юн Хичжуна с Паком, а встреча с Чо Хансу происходит только один раз. Пак чист и искренен, а Чо Хансу сгорает от желания добиться успеха. В фильме также четко показано разное отношение к встрече Юн Хичжуна с Паком и встрече Юн Хичжуна с Чо Хансу. Ночь, густой туман, пустая лодка на реке — сцена, когда Юн Хичжун провожает Пака, уходящего от Чо Хансу. Совершенно другое настроение создает сцена, в которой Юн Хичжун приходит к Чо Хансу в офис налоговой инспекции, она наполнена торопливыми движениями

⁷ Темпоральность (от англ. *tempora* — «временные особенности») — специфическая взаимосвязь моментов времени и временных характеристик, динамика изменений тех явлений и процессов, качественная особенность которых обусловлена социокультурной спецификой человеческого существования; временная сущность явлений. Понятие темпоральности вошло в философскую культуру благодаря феноменологической и экзистенциалистской традициям, в которых темпоральность человеческого бытия противопоставляется времени, описанному как отчужденное, навязчивое, подавляющее. В культурологии, психологии и феноменологически ориентированной социологии понятие темпоральности используется в основном для описания таких динамических объектов, как личность, социальная группа, класс, общество, ценность. В основе методологии темпорального анализа лежит идея анализа взаимодействующих социальных явлений через сопоставление их темпоральности. [Темпоральность. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B5%D0%BC%D0%BF%D0%BE%D1%80%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%8C>] (дата обращения: 07.08.2020)

сотрудников офиса. Таким образом, Пак представляет круговую или вневременную природу пространственно-временного состояния Мужжина, а Чо Хансу символизирует линейный характер времени и пространства в Мужжине. Можно сказать, что Пак является символом утраченного “Я” Юн Хичжуна из прошлого, а Чо Хансу олицетворяет несформировавшееся “Я” Юн Хичжуна в настоящем» [11, с. 74–75]. Из сцен в фильме «Туман», которых не было в рассказе, особенно выделяется та, в которой Юн Хичжун наблюдает за сотрудниками и их работой, придя в офис к Чо Хансу. Эту сцену имеет смысл проанализировать, так как ее настроение сильно отличается от общего настроения фильма. Сцена имеет линейные временные черты, находясь при этом в круговой темпоральности Мужжина. Другими словами, она имитирует Сеул. Сотрудники офиса приносят документы на согласование Чо Хансу, начальнику налоговой инспекции; звонит телефон, сотрудник снимает трубку и передает ее Чо Хансу. В соответствующей его статусу манере Чо Хансу отвечает на телефонный звонок, но не услышав немедленного ответа, вешает трубку. Когда один сотрудник уходит, в кабинет врывается другой с еще одной пачкой документов на визирование, и они сталкиваются. Затем аналогичная сцена повторяется с еще одним сотрудником. Смысл этой смешной мизансцены — показать, что действия, происходящие в ней, являются имитацией жизни в Сеуле. Важно отметить, что эти линейные действия офисных сотрудников являются частью большого кругового движения, при этом Юн Хичжун не является его частью. Хотя может показаться, что Юн Хичжун насмехается над сотрудниками и их действиями, правильнее будет сказать, что они чужды ему. В эту сцену проникает ритм самого первого эпизода фильма — ежедневной рутины Сеула с ее телефонными звонками и стуком печатных машинок; линейный ритм жизни Сеула, из которого выбивался Юн Хичжун. Таким образом, сцена символизирует тревожное состояние Юн Хичжуна, который ощущает себя в дисгармонии и с жизнью в Сеуле, и с размеренным ритмом обычной жизни Мужжина, а также и с ритмом делового Мужжина.

По словам Чон Ухёна, в фильме Юн Хичжун представляется как человек, которому чужда повседневная жизнь и Сеула, и Мужжина. Жак Деррида⁸ называл «призраками» людей, которые живут в настоящем, но отягощены или воспоминаниями из прошлого, которые они подавляют в себе, или не до конца сформированными желаниями о будущем [11, с. 76]. Юн Хичжун живет в настоящем, свободном от груза воспоминаний из прошлого, но в какой-то момент он сходит с пути своего негармоничного существования в настоящем и приезжает в Мужжин, где живы тяготившие его воспоминания из прошлого. Он абсолютно чужой и лишний в обоих этих мирах; другими словами, он «призрак». У Ж. Дерриды призрак — это сущность, которая находится между жизнью и смертью, приводящая к самоанализу и дающая уроки жизни, но Юн Хичжуну не предоставлена такая возможность. Он существует между Сеулом (настоящим) и Мужжином (про-

⁸ Кино и его призраки. Интервью с Жаком Деррида // Сеанс. URL: <https://seance.ru/articles/kino-i-ego-prizraki/> (дата обращения: 07.08.2020).

шлым), но вместо того, чтобы найти источник вдохновения в самоанализе или жизненных примерах, он не находит ни спасения в прошлом, ни сил управлять своей жизнью в настоящем. «Призрак Я» Юн Хичжуна противоположен призраку Ж. Дерриды, который ориентирован на ответственность за других и справедливость. Такая ситуация возникает, в конечном счете, из-за груза напряженных отношений Юн Хичжуна со своими «суррогатами». В фильме эта ситуация прослеживается в сцене, где сталкиваются два «Я» Юн Хичжуна — «Я настоящее» и «Я прошлое». Юн Хичжун встречается с Ха Инсук в сосновой роще, и они вместе гуляют по пляжу, Юн Хичжуну кажется, что его прошлое «Я» одобряет «Я» настоящее. В сцену прогулки ввели актера, очень похожего на Син Сонилия, исполнителя главной роли Юн Хичжуна, чтобы он сопровождал его в прогулке по пляжу. В сцене удалось передать призрачную сущность Юн Хичжуна, используя минимум спецэффектов, просто показывая спины двух удаляющихся людей. Визуализация встречи «Я настоящего» с «Я прошлым» в одном и том же безвременном пространстве — это кинематографический прием, использующийся для указания на призрачную сущность героя. В другом эпизоде, снятом по главе «Люди, с которыми я встречался ночью», Юн Хичжун идет вместе с Паком к дому Чо Хансу и видит, как его прошлое «Я» падает в воду, что символизирует смерть «Я прошлого». Встречи Юн Хичжуна с его прошлым «Я» указывают на появление призрака. Когда Юн Хичжун из настоящего говорит своему призраку из прошлого: «Дело в том, что я уже пережил тот возраст, когда я смотрел на мир с чувством заботы и сострадания» и «я не сильно стремился жениться на богатой вдове с нужными связями, но я думаю, что в итоге все получилось удачно», — призрак из прошлого с отвращением плюет на землю. Эта сцена дает понять, что Юн Хичжун откладывает на время борьбу за обретение своего «Я» или, в конечном итоге, ее проигрывает. Причины поражения в борьбе за обретение своего «Я» или отсрочки его поиска кроются в неуверенности Юн Хичжуна в его нынешнем статусе, и это подтверждается тем, что даже «Я» из прошлого порицает его слабость в борьбе за обретение независимого «Я» сегодняшнего.

Призрак, который олицетворяет раздвоение «Я» Юн Хичжуна и встречу «Я прошлого» и «Я настоящего», снова появляется в конце фильма. Первое появление призрака происходит, когда «Я настоящее» задает вопрос в поисках одобрения, второй раз он появляется, когда «Я прошлое» отвечает на этот вопрос. Когда у Юн Хичжуна возникает внутренний конфликт, после того как он получает телеграмму, вызывающую его немедленно в Сеул, «Я прошлое» появляется вновь, чтобы еще раз назвать Юн Хичжуна «обманщиком» и с презрением плюнуть на землю. Когда приходит время возвращаться в Сеул к повседневной городской жизни, и Юн Хичжун пытается забыть свои дни в Мужжине. «Я прошлое» показывает Юн Хичжуну из настоящего свое видение его поступков; показывает грешный, полный вожделения взгляд Юн Хичжуна, когда он вечером провожает Ха Инсук при их первой встрече, и когда он представляет Ха Инсук хозяину гостевого дома у пляжа как свою жену. Эта короткая сцена заслуживает особого внимания, поскольку она отличается от других сцен, вклинивается в те-

чение повествования фильма и нарушает его. Юн Хичжун пытается наладить жизнь в Мучжине и воспринимать ее как истинную надеясь, что это поможет ему определить свои личные принципы и получить одобрение общества. Но «Я прошлое» раскрывает ложное восприятие реальности, призывая Юн Хичжуна из настоящего к критической оценке ситуации и самоанализу. Как бы там ни было, эта сцена подтверждает, что Юн Хичжун из настоящего проигрывает Юн Хичжуну из прошлого, не получая признания второго. Это поражение означает, что он чужой в Мучжине, и раскрывает истинную суть Юн Хичжуна, который отстраняется и от тяготящего его прошлого, и от несовершенного настоящего. Юн Хичжун пишет, а потом разрывает письма, упрямо оправдывая свое существование в настоящем и блокируя тем самым желание принести болезненное извинение. Когда Юн Хичжун уезжает из Мучжина, звучит закадровый голос: «Только один раз, самый последний раз позволь признать существование Муджина, и тумана, и полную одиночества дорогу к сумасшествию, и популярные шлягеры, и самоубийство женщины из кабака, и измену, и безответственность. В самый последний раз. На этот раз действительно последний. Я же даю обещание, что буду жить, не выходя за рамки данных мне обязательств...» [3, с. 97–98; 4, с. 78] Слова, взятые непосредственно из рассказа, ясно выражают чувство презрения к самому себе, которое испытывает Юн Хичжун из-за того, что он не может найти свое место ни в настоящем, ни в прошлом, ни в Мучжине — маленьком мире, где одновременно сосуществуют его настоящее и прошлое.

Новый эксперимент начался после того, как литературные критики одобрительно отозвались о рассказе, назвав произведение революцией чувственности, что привлекло еще большую читательскую аудиторию. Сначала группа в составе Ли Орёна, Хван Хеми и др. попросила Ким Сынока написать сценарий по рассказу, а потом они обратились к Ким Суёну. Ким Суён, которому интересно было снять фильм по мотивам литературного произведения и который в тот момент находился в поисках подходящего материала, обладавшего чувственным визуальным языком, согласился снять фильм, несмотря на некоторые другие проекты.

По словам Чон Ухёна, как пишет Ким Суён в своих мемуарах, Ким Сынок практически жил рядом с местом съемок, расположенным в отдаленной приморской деревне в Кимпо [11, с. 80]. По мере того как киносюжет отходил от оригинального текста, возможно, даже Ким Сынок, как автор оригинального рассказа, не мог настаивать на сохранении своего статуса автора сценария. Он принял неожиданное предложение Ким Суёна появиться в кадре в качестве статиста. В эпизоде, с которого начинается фильм, главный герой едет на автобусе в Мучжин, а позади него сидит молодой человек в соломенной шляпе. Большинство пассажиров уже довольно преклонного возраста, хрупкого телосложения, дремлют в пути; но этот молодой человек, подперев подбородок рукой, смотрит по сторонам. Он закуривает сигарету, затягивается и долго выдыхает дым, как будто чувствует, что ему нужно что-то сделать. Этот молодой человек — Ким Сынок. Согласно мемуарам Ким Суёна, появление в кадре Ким Сынока было не

запланированным ходом, а случайно появившейся идеей. Однако его появление в фильме интересно с другой точки зрения, поскольку оно примерно совпадает по времени с отказом Ким Сынока от статуса автора сценария, что позволяет новому повествованию развиваться естественно и легко. Позволив себе погрузиться в фильм в роли безмянного пассажира в автобусе, Ким Сынок отказался от своих критических взглядов на киноинтерпретацию своего рассказа, выступая лишь в роли созерцателя.

Фильм «Туман» стал важным событием, изменившим традиционный подход к созданию киноверсий литературных произведений. Когда картина вышла на экраны, отзывы критиков были в основном положительными. Особенно были отмечены флешбэки и закадровый голос, ведущий повествование, заглавная песня «Туман», повторяющаяся на протяжении всего фильма и символизирующая психологическое давление и стагнацию Мучжина, а также поэтические образы, передающие несовершенство современного Сеула, стремление к урбанизации, ведущее к отчуждению и тревогам. Другими словами, тот факт, что новизна и полнота фильма были положительно восприняты, свидетельствует о том, что встреча Ким Сынока и Ким Суёна, а также их художественные творения — рассказ «Поездка в Мучжин» и фильм «Туман» — были не случайностью, а неизбежным результатом экспериментирования, которое вылилось в рождение новой культурной волны.

Литература

1. *Kim Dongin*. Reliving the Korean Film Renaissance (1950s — 1960s) // *Korean Literature Now*. On October 28, 2014. Vol. 6. Winter 2009. URL: <https://koreanliteraturenow.com/essay/musings/kim-dongin-hwang-sun-won-park-kyung-ri-kim-seungok-reliving-korean-film-renaissance> (дата обращения: 01.02.2020).
2. Троцевич А. Ф. Несколько слов о западном влиянии в современной корейской прозе (Ким Сынок. Рассказ «Поездка в Мучжин. Путевые записи». 1964 г.) // 100 лет петербургскому корееведению. Материалы междунар. конф. СПб., 1997. С. 60–63.
3. *Ким Сын Ок*. Сеул, зима 1964 года. Пер. с кор. Софии Кузиной. СПб.: Гиперион, 2013.
4. 김승옥. 무진기행. 해방50년 한국의 소설. 2. 1960–1980. 한겨레 신문사. 서울, 1996. [*Ким Сынок*. Поездка в Мучжин // *Корейская проза второй половины XX в. Т. 2. 1960–1980*. Сеул: Ханкёре Синмунса, 1996.] (На кор. яз.)
5. 송기섭. 무진의 형상들과 안개의 이미지 — 무진기행론. 국어국문학, 177, 2016. 12, pp. 307–335. 국어국문학회. [*Сон Кисоп*. Образы Мучжина и образ тумана — обсуждая рассказ «Поездка в Мучжин» // *Кугокунмунхак*. 2016. № 177. С. 307–335. Кугокунмунхакхе.] URL: <http://www.dbpia.co.kr/journal/articleDetail?nodeId=NODE07091428> (дата обращения: 01.02.2020). (На кор. яз.)
6. 인터뷰: 서울대학교 국어국문학과 방민호 교수 // KBS World Radio 무진기행 김승옥. [Интервью: Пан Минхо — профессор кафедры корейского языка и литературы Сеульского национального университета // Радио KBS. Ким Сынок. Поездка в Мучжин.] URL: http://world.kbs.co.kr/service/contents_view.htm?lang=k&menu_cate=&id=&board_seq=351724 (дата обращения: 01.02.2020). (На кор. яз.)

7. *Montgomery Ch.* “Record of a Journey to Mujin” 무진기행 by Kim Seung-ok (김승옥) — Review. // *Korean Literature in translation*. 5 February, 2014. URL: <https://www.ktlit.com/record-of-a-journey-to-mujin-by-kim-seung-ok-review/> (дата обращения: 01.02.2020).
8. 김만수. 김승옥 시나리오 ‘안개’의 구조와 장면 분석. *한국현대문학연구* 40, 2013. 8, pp. 355–382. 한국현대문학회. [Kim Mansu. Анализ структуры и сцен в сценарии Ким Сынока «Туман» // Хангук хёндэ мунхак ёнгу. 2013. № 40. С. 355–382. Хангук хёндэ мунхакхе.] URL: <http://www.dbpia.co.kr/journal/articleDetail?nodeId=NODE02253772> (дата обращения: 01.02.2020). (На кор. яз.)
9. 강유정. 김승옥의 소설 ‘무진기행’과 김수용 영화 ‘안개’ 비교분석. *우리문학연구* 40, 2013. 10, pp. 271–297. 우리문학회. [Kang Yujung. Рассказ Ким Сынока «Поездка в Мужчин» и фильм Ким Суёна «Туман». Сравнительный анализ // Ури мунхак ёнгу. 2013. № 40. С. 271–297. Ури мунхакхе.] URL: <http://www.dbpia.co.kr/journal/articleDetail?nodeId=NODE02271466> (дата обращения: 01.02.2020). (На кор. яз.)
10. 김명석. 김승옥 소설 ‘무진기행’과 영화 ‘안개’ 비교연구. *현대소설연구*, (23), 2004. 09, pp. 415–439. 한국현대소설학회. [Kim Myeongseok. Сравнительное исследование рассказа Ким Сынока «Поездка в Мужчин» и фильма «Туман» // Хёндэ сосоль ёнгу. 2004. № 23. С. 415–439. Хангук хёндэ сосоль хакхве.] URL: <http://www.dbpia.co.kr/journal/articleDetail?nodeId=NODE06669972> (дата обращения: 01.02.2020). (На кор. яз.)
11. *Chon Woo Hyung.* Journey to Mujin and Mist, the Meeting of New Cultural Forces // *Literature on Screen. Understanding Korean Literature through Films*. Ed. by Korean Film Archive. Seoul, 2014.

References

1. Kim Dongin. Reliving the Korean Film Renaissance (1950s — 1960s). *Korean Literature Now*. On October 28, 2014. Vol. 6. Winter 2009. URL: <https://koreanliteraturenow.com/essay/musings/kim-dongin-hwang-sun-won-park-kyung-ri-kim-seungok-reliving-korean-film-renaissance> (accessed: 01.02.2020).
2. Trotsevich A. F. Western Influence on Korean Prose (Kim Seung-ok. A Journey to Mujin. 1964). *100 years of the Korean Studies at St. Petersburg University. Proceedings of the International Conference*. St. Petersburg, 1997. P. 60–63. (In Russian)
3. Kim Seung-ok. *Seoul-1964-winter*. Transl. from Korean by Sofiya Kyzina. St. Petersburg, Giperion Publ., 2013. (In Russian)
4. Kim Seung-ok. A Journey to Mijin. *50 Years of Korean Literature after Liberation*. Vol. 2. 1960–1980. Seoul, Hankyore sinmunsa publ., 1996. (In Korean)
5. Song Ki-seob. The Study of Mujin and Fog — about “The Journey in Mujin”. *The Korean Language and Literature*. 2016. No. 177. P. 307–335. The Society of Korean Language and Literature. URL: <http://www.dbpia.co.kr/journal/articleDetail?nodeId=NODE07091428> (accessed: 01.02.2020). (In Korean)
6. Interview: Professor Bang Min-ho, Dept. of Korean Language and Literature, Seoul National University // KBS World Radio Kim Seung-ok. A Journey to Mujin. URL: http://world.kbs.co.kr/service/contents_view.htm?lang=k&menu_cate=&id=&board_seq=351724 (accessed: 01.02.2020). (In Korean)
7. Montgomery Ch. “Record of a Journey to Mujin” by Kim Seung-ok — Review. *Korean Literature in translation*. 5 February, 2014. URL: <https://www.ktlit.com/record-of-a-journey-to-mujin-by-kim-seung-ok-review/> (accessed: 01.02.2020).

8. Kim Mansu. Analysis of the Structure and the Scene in the Scenario Mist Written by Seung-ok Kim. *The Journal of Korean Modern Literature*. 2013. No. 40. P.355–382. The Learned Society of Korean Modern Literature. URL: <http://www.dbpia.co.kr/journal/articleDetail?nodeId=NODE02253772> (accessed: 01.02.2020). (In Korean)
9. Kang Yu-jung. Cinematization of Novels, Principles and Processes of Media Conversion — Focusing on “Trip to Mujin” by Kim, Seung-ok and “Mist” Filmed by Kim, Soo-yong. *The Studies of Korean Literature*. 2013. No. 40. P.271–297. The Studies of Korean Literature. URL: <http://www.dbpia.co.kr/journal/articleDetail?nodeId=NODE02271466> (accessed: 01.02.2020). (In Korean)
10. Kim Myung Seok. Adaptation from the novel *A Journey to Mujin* by Kim Seung-Ok and the movie *Fog*. *The Journal of Korean Fiction Research*. 2004. No. 23. P.415–439. The Society Of Korean Fiction. URL: <http://www.dbpia.co.kr/journal/articleDetail?nodeId=NODE06669972> (accessed: 01.02.2020). (In Korean)
11. Chon Woo Hyung. *Journey to Mujin and Mist, the Meeting of New Cultural Forces. Literature on Screen. Understanding Korean Literature through Films*. Ed. by Korean Film Archive. Seoul, 2014.

Чеснокова Н. А.

(Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Россия)

«ЗАПИСИ ЧОН КАМА» («ЧОН КАМ НОК», 鄭鑑錄) И ИХ ВЛИЯНИЕ НА КОРЕЙСКУЮ ИСТОРИЮ В ПОЗДНЕМ ЧОСОНЕ¹

Аннотация: «Записи Чон Кама» («Чон Кам нок») — широко известная книга пророчеств, обретшая популярность во второй половине периода Чосон (1392–1897). Она представляет собой диалог *мундап* (問答) между двумя «толкователями знаков»: Чон Камом (鄭鑑) и Ли Симом (李沁). Неизвестно, реальные ли это люди или вымышленные. Также в список входят предсказания, сделанные иными людьми. Число их может различаться от списка к списку. Известна как на *ханмуне*, так и на *онмуне*. В летописи «Истинные записи [правления] династии Чосон» впервые упоминается в 1782 г. В статье рассматривается обращение к «Записям Чон Кама» в поздний период Чосон, а именно в XVIII–XIX вв., и оценивается их значение в убеждении масс и организации массовых народных восстаний.

Ключевые слова: Чосон, пророчество, *Записи Чон Кама*, *Чон Кам нок*, восстание.

Chesnokova Nataliya

(HSE University, Russia)

THE JEONG GAM NOK PROPHECY BOOK AND ITS INFLUENCE ON THE KOREAN HISTORY IN THE LATE JOSEON PERIOD

Abstract: The *Jeong Gam's Writings* (鄭鑑錄, *Jeong Gam nok*) is a famous Korean prophecy book that appeared in the late Joseon period (1392–1897) yet gained its popularity by the end of the 19th century and is still well-known by most of Korean people. The main idea of the book is expressed through a dialogue *mundap* 問答 between two scholars: Jeong Gam (鄭鑑) and Yi Shim (李沁). It is not known whether they were real or imagined characters, or prototypes of any real historical figures. The *Writings* also include prophecies made by other scholars who lived earlier. There have been several texts written either in *hanmun* or in *ŏnmun*. In the *Veritable Records of the Joseon dynasty* (朝鮮王朝實錄, *Joseon wangjo sillok*) it is first mentioned in 1782. The article is aimed to introduce the book to Russian audience focusing on its importance and its influence on the Korean history in the late 18th–19th century, namely mass uprisings.

Keywords: Joseon, prophecy, *Jeong Gam's Writings*, *Jeong Gam nok*, mass uprising.

¹ Публикация подготовлена в ходе проведения исследования № 20-01-068 в рамках Программы «Научный фонд Национального исследовательского университета “Высшая школа экономики” (НИУ ВШЭ)» в 2020–2021 гг. и в рамках государственной поддержки ведущих университетов Российской Федерации «5–100».

И случилось так, что он ушел за пределы города, и люди, следовавшие за ним, стали называть его Мессией и чудотворцем, и как они и верили, так оно и было.

Ричард Бах «Иллюзии»

Профетическая книга «Записи Чон Кама» («Чон Кам нок», 鄭鑑錄) — предположительно, самая ранняя из сохранившихся до наших дней книг пророчеств периода Чосон (1392–1897). Она анонимна и выполнена в виде диалога между двумя специалистами в «толковании земных и небесных знаков» — Ли Симом (李沁) и Чон Камом (鄭鑑). Неизвестно, реальные ли это исторические персонажи либо плод воображения автора. Ли Сим и Чон Кам обсуждают будущее Чосона и судьбу его народа, апеллируя к географической теории *пхунсу чирисоль* (風水地理說) и предсказаниям других «толкователей знаков» *пхунсуга*, например к рассуждениям легендарного буддийского монаха Тосона (道誥, 827–898?), который впервые в корейской истории письменно связал жизнь человека с окружающими его особенностями ландшафта. Кроме того, в «Записи Чон Кама» входят предсказания иных исторических персоналий — даты их составления неизвестны.

«Записи Чон Кама», как и многие профетические сочинения, были широко востребованы в периоды восстаний и смут, чем и объясняются их популярность и значительное число сохранившихся списков. Тексты распространялись как на *ханмуне* — кореезированной форме китайского письменного языка, так и на *онмуне* — «народном письме», использовавшем корейский алфавит и ориентированном на малограмотные слои населения.

В корейской традиционной литературе имена Ли Сима и Чон Кама стоят в одном ряду с именем Тосона и других известных средневековых философов — буддиста Мухака (無學, 1327–1405), наставника основателя Чосона Ли Сонге (李成桂, 1335–1408, правление 1392–1398 гг.); Ли Чихама (李之函, псевд. Тходжон 土亭, 1517–1578), автора книги предсказаний «Секретные послания Тходжона» («Тходжон пигель», 土亭秘訣); Нам Саго (南師古, псевд. Кёгам 格庵, 1509–1571), «великого наставника Западных гор» (西山大師, *Сосан-дэса*); мастера сон-буддизма Хюджона (休靜, 1520–1604) и др. Высоко оценивается сочинение и современными учеными; в частности, оно входит в сотню «Выдающихся произведений Кореи» (*Хануг-ый мёндо*, 韓國의名著), составленную в 1979 г. [1].

Самый ранний из обнаруженных на настоящий момент списков «Записей Чон Кама» датируется 1800 г. и хранится в архиве Международного центра корееведения Кюджангак Сеульского национального университета (номер 奎, 12371) [2]. Автор неизвестен. Текст написан на *ханмуне*. Сочинение представляет собой один *квон*, состоящий из 14 листов (31 страница, включая обложку и пустую страницу с печатью архива). Иллюстрации отсутствуют. Рукопись. Размер листа — 30,1 × 19,5 см.; на каждом листе 10 вертикальных строк по 20 иероглифов в каждой. Именно этот источник мы используем в своем исследовании.

«Записи Чон Кама» были неоднократно изданы и переведены на современный корейский язык. Один из самых ранних переводов датируется 1923 г. и хранится в Центральной государственной библиотеке [Кореи] (*Куннип чунан тосогван*, 국립중앙도서관). Автор перевода — Ким Ёнджу (金用柱). В 2018 г. синолог Джон Йоргенсен перевел произведение на английский язык [3].

Отметим, что использование профетических сочинений в подготовке народных восстаний естественно. Согласно французскому антропологу и социологу Гюставу Лебону (Gustave Le Bon, 1841–1931), «убеждения [толпы] принимают особую форму, которую я не могу определить иначе как религиозное чувство [*religious sentiment*; перевод наш — Н. Ч.]» [4, с. 38]. По мнению Лебона, толпы бессознательно наделяют мистической силой политическую формулу или лидера-победоносца, который на тот момент возбуждает их фанатизм [Там же, с. 39]. Иными словами, нет ничего удивительного в том, что в традиционной Корее, где легитимность обуславливалась верой в сверхъестественные потенции правителя и их «временность» и возможность обретения другим человеком, для поднятия народных масс применялась именно мистическая литература. Но все же за мистическими откровениями всегда скрывалась борьба за власть. В статье речь пойдет о событиях конца XVIII — начала XIX в., когда при сохранении королевской власти в руках династии Ли придворные группировки тайно вели между собой ожесточенное противостояние за доступ к ресурсам, в первую очередь к земле и должностям. «Записи Чон Кама» в таком случае выступали как легитимация их амбициозных замыслов.

«ЗАПИСИ ЧОН КАМА»: СОДЕРЖАНИЕ И ЗНАЧЕНИЕ

«Записи Чон Кама» представляют собой иллюстрацию средневековой идеи *мальсе сасан* (末世思想) — естественной смены циклов. Как на смену лету приходит осень, так и одна династия сменяет другую; земля исчерпывает природную энергию, и настает время для нового правящего дома и новой столицы. Таким образом, согласно «Записям...», через некоторое время на смену правящей династии Ли придет династия Чон, чья легитимность будет опираться на место рождения их основателя — горы Керёнсан близ города Тэджон; после Чон придут Чо, а после Чо — Пом. Каждая смена династии обусловлена природными процессами и предрасположенностью территорий к появлению там новых лидеров государства:

Хребет гор Куньлунь достигает гор Пэктусан. Первоначальная ки достигает Пхеньяна. Тысячелетняя удача проходит сквозь Пхеньян. [Но] уходит в Сонак на пятьсот лет. Коварные монахи и придворные дамы поднимают мятеж. Жизненная энергия приходит в упадок. Небесная удача исчерпывается. Перемещается в Ханян. <...> В горах и реках скапливающаяся энергия приходит в горы Керёнсан. [Эта] земля на восемьсот лет [принадлежит] клану Чон. Основной хребет [идет к] горам Каясан. [Эта] земля на тысячу лет [принадлежит] клану Чо. [Эта] земля на шестьсот лет [принадлежит] чонджускому клану Пом [здесь и далее перевод наш. — Н. Ч.]

自崑崙來脈至白頭山元氣至于平壤平壤已過千年之運移于松岳五百年之地妖僧宮姬作亂地氣衰敗天運否塞運移于漢陽<...>在山川鍾氣入於鷄龍山鄭氏八百年之地元脈伽倻山趙氏千年之地全州范氏六百年之地 [2, с. 2]

Сообщается также о природных бедствиях, войнах и иных событиях, чаще негативных. Пользуясь терминологией крупнейшего социолога и антрополога Макса Вебера (1864–1920), «Записи Чон Кама» можно охарактеризовать как «мессиянское пророчество» в том смысле, что оно было адресовано всему населению Кореи, независимо от классовой принадлежности. «Мессией» мог стать обычный человек из плоти и крови, но родившийся в нужном месте — выбранном согласно географической теории *пхунсу чири соль*. Никто не мог бы этому помешать. Согласно «Записям Чон Кама» и мотивационным речам организаторов народных восстаний в XIX в., имя первого правителя из клана Чон могло быть Чон Чинин (鄭眞人) и дословно переводилось бы как «истинный человек», либо Чон Чемин (鄭濟民) — «спаситель людей». Важно, что действия нового лидера совсем не обязательно подразумевали всеобщее утопическое благо. Так, например, как успешно доказал профессор Школы востоковедения и африканистики (SOAS) Лондонского университета кореевед Андерс Карлссон, Хон Кённэ (洪景來, 1771 либо 1780 — 1812) во время крестьянского восстания в декабре 1811 — апреле 1812 г. в своем обращении к повстанцам говорил не об абстрактном «спасителе человечества», а о конкретном лице, которое позаботится непосредственно о жителях провинции Пхёнандо [5, с. 267–268].

Крестьянские восстания, таким образом, должны были служить индикатором необходимости смены правящей династии и демонстрацией утраты действующим ваном его мироустроительных потенций. Фактически «Записи Чон Кама», описывающие неопределенное будущее Кореи, были конкретны в предсказаниях, но абстрактны во временных промежутках:

В год син, весной, в третий месяц <...> между Ин[чхоном] и Пу[пхёном] ночью бросят якорь тысячи кораблей, между Ан[соном] и Чхук[саном] сложат трупы горой.

申年春三月<...>仁富之間夜泊千艘安竹之間積尸如山 [2, с. 5]

То есть под словосочетанием «год син» мог пониматься любой год 60-летнего календарного цикла, подходящий по хронологическим рамкам. Поэтому «Записи Чон Кама» не теряли своего значения, и появление на горизонте западных кораблей в XVIII–XIX вв. корейцы однозначно расценивали как дурной знак.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ «ЗАПИСЕЙ ЧОН КАМА» В МАССОВЫХ ВОССТАНИЯХ

В королевской летописи «Истинные записи [правления] династии Чосон» («Чосон вандро силлок», 朝鮮王祖實錄) «Записи Чон Кама» упоминаются трижды: дважды в 1782 г. (*квон* 14, день 20, месяц 11; *квон* 14, день 10, месяц 12) и однократно — в 1785 г. (*квон* 19, день 16, месяц 3) [6]. В «Подневных записях коро-

левского секретариата» («Сын Джонвон ильги», 承政院日記) — десять раз: семь раз — в 1739 г., дважды — в 1782 г., однократно — в 1787 г.

Ниже мы рассмотрим два примера обращения к профетическим сочинениям: заговор против вана Чонджо (正祖, 1752–1800, правил 1776–1800) в 1782 г. и восстание Хон Кённэ в 1812 г. Мы выбрали именно эти два события, так как они противоположны по уровню организации, целям и причинам. Однако их, как и многие другие восстания конца XVIII — начала XIX в., объединяет использование «Записей Чон Кама» для сплочения народных масс.

Лидером заговора 1782 г. считается Мун Инбан (文仁邦, ?–1782), и в летописи «Истинные записи [правления] династии Чосон» изложен его допрос и подробное признание с указанием всех участников и плана действий.

Исторические же события демонстрируют нам, что Мун Инбан — не лидер, а исполнитель. Он ученик Сон Токсана (宋德相, ?–1783), который назван «учитель Чхонге» (清溪先生). Сон Токсан — чиновник высокого ранга, дальний потомок лидера придворной группировки «стариков» *норон* (老論) Сон Сиёля (宋時烈, 1607–1689). В свою очередь, Сон Токсан был протееже Хон Кугёна (洪國榮, 1748–1781) — бывшего наставника вана Чонджо. Хон Кугён отчаянно стремился к власти и в 1780 г. был отправлен в ссылку, где и скончался [7, с. 23, 212]. Разумеется, ссылка Хон Кугёна негативно повлияла на всех, кто был с ним связан. Сон Токсан был разжалован и сослан к северной границе Чосона, что стало причиной для подготовки вооруженного восстания. Несмотря на то что среди заговорщиков были ученики Сон Токсана, например сам Мун Инбан или Пак Соджип (朴瑞集, ?–1782), в затее участвовали и те, кто не имел непосредственного отношения к борьбе между придворными группировками, например Ли Кённэ (李京來, ?–1783).

Заговорщики планировали нападение на столицу, захватив крупные города провинции Канвондо: Янгъян, Вонджу и Каннын — и пройдя через Восточные ворота Тондэун. Но реализовать план не удалось: Пак Соджип предал товарищей, и вся группа была схвачена.

На допросе Мун Инбан сообщает, что для организации восстания использовались «магические книги». Их было несколько: «Развернутые толкования Сынмуна» («Сынмунёный», 乘門衍義), «Записи Кёнхома» («Кёнхоннок», 經驗錄), «Описание скрытой энергии» («Синдогён», 神韜經) и «Записи Золотой черепахи» («Кымгвисо», 金龜書)² (см. [6], *квон* 14, день 20, месяц 11). По-видимому, они должны были обеспечить легитимность восстания — подробнее сказать невозможно.

К «Записям Чон Кама» заговорщики обратились для «изобретения злого умысла из шести иероглифов»; известно, что ранее Пак Соджип использовал «три иероглифа» [Там же]. В «Истинных записях...» мы находим, что Пак Соджип

² Ни один из указанных источников не встречается в корейских исторических хрониках нигде, кроме допроса Мун Инбана. Таким образом, неизвестно их содержание, и затруднительно проверить адекватность перевода.

«подстрекал народные массы» (煽惑人心) (см. [6], *квон* 14, день 24, месяц 7) и сочинял стихи (см. [6], *квон* 14, день 14, месяц 8). Соответственно, можно сделать вывод, что стихи представляли собой некоторое закодированное сообщение.

К сожалению, невозможно установить, какие именно «три иероглифа» и «шесть иероглифов» были использованы заговорщиками. Джон Йоргенсен предполагает, что это была зашифрованная дата начала восстания, например «7-й месяц 9-е число [года] *капчин*» (*капчин чхирволь куиль*, 甲辰七月九日), хотя далее заключает, что это было бы слишком банально [3, с. 157]. С другой стороны, подобное кодирование действительно могло существовать. Для иллюстрации данного способа манипуляции массовым сознанием обратимся к событиям 1812 г. — восстанию Хон Кённэ.

Если восстание 1782 г. стало результатом борьбы за власть между придворными группировками, то восстание Хон Кённэ — это самое массовое корейское восстание XIX в., основу которого составляло крестьянское население. Среди целей восставших, помимо искоренения коррупции и вымогательства, было прекращение дискриминации по отношению к выходцам из северных провинций Кореи. Действительно, представители *янбанских* (аристократических, но зачастую обедневших) семей из северных провинций, к которым относился и Хон Кённэ, редко имели возможность сдать государственный экзамен на чин и еще реже — в случае успешной сдачи получить должность и повлиять на распределение ресурсов в пользу родных мест. Хон Кённэ также не смог сдать экзамен в 1798 г. и стал *пхунсуга* — странствующим специалистом по «географической теории ветров и вод» (*пхунсу чири соль*).

Как пишет В.М. Тихонов: «Используя предсказания “апокрифических книг” о скором явлении Спасителя Человечества, Хон Гённэ за более чем десять лет подготовки к выступлению сплотил вокруг себя представителей самых разных социальных слоев — богатых торговцев (на деньги которых изготавливалось оружие), авторитетных в своих деревнях зажиточных крестьян, горных промышленников, вожakov многочисленных в ту пору разбойничьих шаек, а также немалое число обедневших *янбанов*» [8, с. 367]. Уточним: одной из «апокрифических книг» была совершенно не религиозная «Записи Чон Кама». Хон Кённэ и второй лидер У Кунчхик (禹君則, 1776–1812) хорошо знали содержание этой книги и занимались теорией *пхунсу чири соль*.

Желая тайно распространить свои идеи среди населения, до начала восстания заговорщики использовали *чхамё* (讖謠) — «песни, предсказывающие будущее». Одну из таких *чхамё* приводит в своем исследовании Андерс Карлссон:

*Мудрец наденет иляпу,
Дух снимет одежды.
К десяти пхиль прибавится чхок,
У холма отрастут ноги* [5, с. 266].

Чхамё представляли собой ребусы, и решать их нужно было через визуализацию соответствующих иероглифов. Разгадкой же становилась фраза *им-син*

кибён (壬申起兵) — «в год *им-син* поднимутся войска». Точно такую же заключительную фразу находим в «Записях Чон Кама», откуда, вероятно, Хон Кённэ ее и позаимствовал:

*Ученые мужи [будут носить] шапки поперек,
Духи и люди снимут одежды,
Улягутся в Чубёне.
К имени мудреца прибавят восемь.* [перевод наш. — Н. Ч.]

士子橫冠
神人脫衣
走邊橫已
聖諱橫八 [2, с. 2–3]

Поясним, обратившись к первым иероглифам каждой строки. К иероглифу «ученый муж» 士 подставляем «шапку» — верхнюю черту, получаем 壬. У иероглифа 神 «снимаем» похожий на ключ «одежда» левый элемент иероглифа «дух», получаем 申. «Укладываем» 已 к первому иероглифу 起, получаем 起. Под «мудрецом» в последней строке понимаем Конфуция, и к иероглифу 丘 его прижизненного имени подписываем иероглиф «восемь», получаем 兵. Год *им-син*, согласно 60-летнему восточному календарю, — 1812.

Фраза *им-син кибён* как предсказание даты начала некоего восстания, которое положит начало смещению правящей династии, была известна задолго до восстания Хон Кённэ и, по-видимому, до заговора Мун Инбана. Здесь нам кажется уместным вспомнить слова Гюстава Лебона о способах влияния на большие массы людей: «Повторяемая идея через некоторое время вторгается в самые глубокие области нашего бессознательного, где и вырабатываются мотивы наших поступков. В конце концов, мы забываем, кто ее автор, и начинаем в нее верить» [4, с. 77–78].

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В статье мы обратились к изучению профетического сочинения «Записи Чон Кама» как инструмента манипуляции народными массами. В России это первое исследование, которое затрагивает данный вопрос, поэтому со временем неизбежно будут выявлены и иные механизмы, которые использовались лидерами восстаний, но уже сейчас можно сделать общие выводы.

Согласно им, для легитимации восстания использовалась некоторая строка из профетического сочинения, указывавшая на неизбежность данного события, его закономерность и необходимость для благополучия будущих поколений. При этом лидеры восстания не обязательно позиционировали себя как правителей или «спасителей» — они действовали как «инструмент» для реализации откровения свыше. Народные массы, таким образом, могли ощущать себя частью данного пророчества и «воплощением предначертанного». Это, в свою очередь, позволяло каждому индивиду ощутить себя членом сплоченной группы. Так уменьшалась личная ответственность, но усиливалось духовное единство.

Литература

1. Rutt R. 100 Great Books of Korea. Notes by Richard Rutt. URL: <http://anthony.sogang.ac.kr/GreatBooksKorea.html?fbclid=IwAR16hGyP8R-4b4TTa6pnpKtZNFBofXrjPnhpTIFWXOn3VHMGtxKONXNvdMI> (дата обращения: 24.07.2020).
2. 鄭鑑錄 [Чон Кам нок]. 奎12371, 1800. (На ханмуне)
3. Jorgensen J. The Foresight of Dark Knowing: Chong Kam nok and insurrectionary prognostication in pre-modern Korea. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2018.
4. Le Bon G. The Crowd: A Study of the Popular Mind. New York: Dover Publications, Inc., 2001.
5. Karlsson A. Challenging the Dynasty: Popular Protest, Chǒnggamnok and the Ideology of Hong Kyǒngnae Rebellion // International Journal of Korean History. 2001. No. 2 (1). P. 253–277.
6. 正祖實錄 // 朝鮮王朝實錄. [Истинные записи (правления) Чонджо (Чонджо силлок) // Истинные записи (правления) династии Чосон (Чосон ванджо силлок).] URL: <http://sillok.history.go.kr/> (дата обращения: 09.07.2020). (На кор. яз.)
7. Написанное в печали (Ханджуннок). Мемуары госпожи Хон / пер. Е. Н. Кондратьевой. СПб.: Гиперион, 2020.
8. Тихонов В. М., Кан Мангиль. История Кореи: В 2 т. Т.1. С древнейших времен до 1904 года. (Orientalia et Classica: Труды Института восточных культур и античности: вып. 41). М.: Наталис, 2011.

References

1. Rutt R. 100 Great Books of Korea. Notes by Richard Rutt. URL: <http://anthony.sogang.ac.kr/GreatBooksKorea.html?fbclid=IwAR16hGyP8R-4b4TTa6pnpKtZNFBofXrjPnhpTIFWXOn3VHMGtxKONXNvdMI> (accessed: 24.06.2020).
2. Jeong Gam's Writings. 奎12371, 1800. (In Hanmun)
3. Jorgensen J. *The Foresight of Dark Knowing: Chong Kam Nok and Insurrectionary Prognostication in Pre-modern Korea*. Honolulu, University of Hawai'i Press, 2018.
4. Le Bon G. *The Crowd: A Study of the Popular Mind*. New York, Dover Publications, Inc., 2001.
5. Karlsson A. Challenging the Dynasty: Popular Protest, Chǒnggamnok and the Ideology of Hong Kyǒngnae Rebellion. *International Journal of Korean History*. 2001. No. 2 (1). P. 253–277.
6. Jeongjo sillok. *Joseon wangjo sillok*. URL: <http://sillok.history.go.kr/> (accessed: 09.07.2020). (In Korean)
7. *A Record Written in Sorrow. Hanjungnok* / transl. by Kondratyeva E. St. Petersburg, Giperion Publ., 2020. (In Russian)
8. Tikhonov V. M., Kang Man'gil. *History of Korea (in two volumes). Volume 1: From the Earliest Times to 1904*. (Orientalia et Classica, 41). Moscow, Natalis Publ., 2011. (In Russian)

Научное издание

ПРОБЛЕМЫ ЛИТЕРАТУР ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА

*Избранные материалы
IX международной научной конференции*

Редактор *В. С. Щеглова*
Корректор *Ю. А. Стржельбицкая*
Компьютерная верстка *А. М. Вейшторт*
Обложка *Е. Р. Куныгина*

Подписано в печать 24.12.2021. Формат 70 × 100 ¹/₁₆.
Усл. печ. л. 52,32. Тираж 500 экз. Print-on-Demand. Заказ №

Издательство Санкт-Петербургского университета.
199004, Санкт-Петербург, В. О., 6-я линия, д. 11.
Тел./факс +7(812) 328-44-22
publishing@spbu.ru



publishing.spbu.ru

Типография Издательства СПбГУ.
199034, Санкт-Петербург, Менделеевская линия, д. 5.

Книги Издательства СПбГУ можно приобрести по издательским ценам
в Доме университетской книги СПбГУ

199034, Санкт-Петербург, Менделеевская линия, д. 5
Тел. (812) 329-24-71

Часы работы: 10.00–20.00 пн. — сб., а также на сайте publishing.spbu.ru